



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة

أبو القاسم الشابي

أبحاث

الندوة

ووقائعها



كتاب الأبحاث

د. أحمد الطريسي اعراب

د. أحمد درويش

د. حسين الواد

د. سعيد السريحي

د. صلاح فضل

د. عبد السلام المسدي

د. عبد الملك مرتاض

د. محمد القاضي

د. محمد الهادي الطرابلسي

د. محمد حسن عبد الله

د. محمد عبد المطلب

د. محمد عصفور

د. محمد مفتاح

د. نديم نعيمة

إهداء 2005

المرحوم الدكتور / محمد زكى العشماوى
الإسكندرية

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



دورة

أبو القاسم الشابي

أبحاث

الندوة

ووقائعها



تم إعداد هذا الكتاب في مقر الأمانة العامة لمؤسسة جائزة

عبدالعزیز سعود الباطین للابداع الشعري في الكويت

التحرير والمراجعة، عدنان بلبل جابر

الطباعة والتنفيذ، أحمد محمود متولي

تصميم الغلاف، محمد العلي



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للابداع الشعري

1 9 9 6

أحببت شعر أبي القاسم الشابي، منذ بداياتي وحفظتُ بعضاً من قصائده عن ظهر قلب، وتابعت الجماهير العربية الغاضبة من المحيط إلى الخليج خلال الخمسينات، وهي تبحث عن حلول لمستقبل هذه الأمة... وكانت حناجرها تهدر بما يؤجج الحماسة في نفوس الناس آنذاك ومن ذلك مطلع نشيده الخالد «إرادة الحياة».

لقد التقينا مع أبي القاسم الشابي بواسطة جماعة (أبولو) مرتين.. الأولى عندما قدموه لعشاق شعره في المشرق، والثانية عندما احتضنت رابطة الأدب الحديث مؤسستنا في بداية نشأتها في القاهرة، والرابطة كما هو معلوم هي امتداد لجماعة أبولو.. وإني أعتر بهذه الصلة وأعدها من المصادفات السعيدة.

ولا مراء بأن الشابي شاعر العربية المجدد الذي نفّض عنه غبار الأطر التقليدية البالية واختط لنفسه نهجاً جديداً من خلال رومانسية حاملة أحياناً، وثائرة أحياناً كثيرة! وعلى الرغم من أن حياته كانت قصيرة نسبياً - إذ مات في شرح الشباب - إلا أنه امتلك حساً نقدياً دُلَّ على وعيه بحركة الشعر العربي الذي عايشه، وعلى استشرافه لآفاق مستقبل هذا الشعر وقد تجسد ذلك في محاضراته الشهيرة «الخيال الشعري عند العرب».

وعلى الرغم من كثرة الأقلام التي تناولت شعره وحياته إلا أنه ظل محيراً للكثيرين! فهل كان متأثراً بمدرسة المهجر؟ أو مدرسة أبوللو؟ أو أنه كان صوفي الاتجاه الأدبي؟ أو أنه كان يقرأ الأدب الأوربي مترجماً وتأثر به؟ أو كل ذلك معاً ؟.

من هنا جاءت ندوتنا هذه كمحاولة للإجابة على هذه التساؤلات وذلك من خلال جمهرة من كبار النقاد العرب في المشرق والمغرب العربيين، ولعلك - عزيزي القارئ - ستلمس بنفسك مدى الجهد الذي تحملت مؤسستنا أعباءه عندما استطاعت أن تضع سدنة النقد العربي تحت سقف واحد، والذين كانت آراؤهم تتوازي أحياناً وتتقاطع أحياناً أخرى، لكنها تدور في قسمها الأول: حول محور واحد هو .. أبو القاسم الشابي.

أما القسم الثاني: فكان موضوعه «الخطاب في الشعر العربي المعاصر» ويعد هذا الكتاب سجلاً وافياً لأعمال الندوة بقسميها.. وإذا أقدمه للقراء فإنني أتوجه بالشكر لكل من أسهم فيه من باحثين ومحاورين ورؤساء جلسات ومنظمين، وأسأل الله لأعمالنا التفريق والنجاح... والسلام عليكم ورحمة الله....

عبد العزيز سعود البابطين

اهداف ندوات المؤسسة بشكل عام:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.
- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

فريق العمل التنفيذي للندوة:

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1 - الأستاذ عبدالعزيز السريّح | الأمين العام - رئيس اللجنة (مدير عام الندوة). |
| 2 - الأستاذ تحسين إبراهيم بدير | سكرتير عام الندوة. |
| 3 - الأستاذ صالح الغريب | مدير تحرير النشرة اليومية. |
| 4 - الدكتور أيمن ميدان | المطبوعات والضيافة |
| 5 - الأستاذ قاسم الحميدي | العلاقات العامة والمتابعة. |
| 6 - الأستاذ عاطف مصطفى | رئيس اللجنة الاعلامية. |
| 7 - الدكتور عمر المراكشي | ممثل جمعية فاس سايس. |

أبو القاسم الشابي في سطور

- أبو القاسم محمد بن أبي القاسم بن إبراهيم الشابي.
- ولد في قرية الشابية - جنوب تونس، يوم 1909/2/24، في عائلة لها ارتباط تاريخي بالتصوف ، والوظائف الدينية.
- التحق وهو في الحادية عشرة من عمره بالمعهد الزيتوني في مدينة تونس العاصمة ، في وقت كانت فيه تونس ترزح تحت الاحتلال الفرنسي الذي حاول أن يطبع تونس بطابع الثقافة الفرنسية والأوربية، يقابل ذلك نهضة فكرية وسياسية يقودها دعاة وزعماء وطنيون متحمسون، وقد عايش الشابي تلك بذكاء واستيعاب، ومشاركة وجدانية وفكرية.
- بعد تخرجه في الزيتونة 1928، التحق بمعهد الحقوق وتخرج فيه 1930، وقد ساعده وجود مكتبة ابن خلدون العمومية على الاطلاع على عيون التراث العربي والاجنبي المترجم، كما قرأ الأدب المهجري، وخاصة أدب جبران ونعيمة ونسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، وكان شديد الإعجاب بالأدب المهجري، والآداب الغربية.
- في عام 1928 بدأت طلائع مرض تضخم القلب ترهق الشاعر الفتى، وفي عام 1929 نكب بوفاة والده، فتحول إلى شاعر مريض حزين.
- تزوج 1930 من ابنة عمه رغم نصيحة الأطباء بعدم الزواج.
- له ديوان «أغاني الحياة» طبع عام 1955، بعد وفاته بعشرين عاماً وقد ضم 92 قصيدة ومقطوعة، وقد أشرف على طباعته شقيقه محمد الأمين الشابي.
- أما نثره فيضم:
 - 1 - «الخيال الشعري عند العرب» وهي محاضرة ألقاها يوم 1929/2/21
 - 2 - مجموعة من المحاضرات والمقالات الأدبية والنقدية.
 - 3 - رسائل مع معاصريه في تونس ، ومصر، وسورية.
 - 4 - يوميات كتبها لا تزيد عن نيف وثلاثين يوماً.
 - 5 - خواطر أدبية واجتماعية.

- توفي يوم 1934/10/9، بعد أن خلف ولدين هما: محمد، وجلال.
- وقد أصدرت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري حول الشابي ستة مجلدات في طبعة أنيقة، وعلى النحو التالي:
- 1 - المجلد الأول: ويضم ديوان أغاني الحياة - الخيال الشعري عند العرب - مذكرات (548 صفحة).
 - 2 - المجلد الثاني: ويضم رسائل الشابي - نثر الشابي (596 صفحة).
 - 3 - المجلد الثالث: الشابي في مرآة معاصريه (535 صفحة).
 - 4 - المجلد الرابع: رسائل حول الشابي (443 صفحة).
 - 5 - المجلد الخامس: دليل الباحثين عن الشابي (434 صفحة).
 - 6 - المجلد السادس: صور وكلمات (127 صفحة).
 - 7 - كتاب: شعراء المغرب «من خلال وثيقة نادرة بخطه» (80 صفحة).



دورة «أبوالقاسم الشابي» والندوة الفكرية المصاحبة

الإعداد للدورة:

تميزت الدورة الرابعة للمؤسسة بالإعداد المبكر لكافة أنشطتها، فقد حرصت الأمانة العامة على عقد اجتماعات لجان التحكيم في مواعيدها المحددة، وظهرت نتائج التحكيم في وقت مبكر مما أدى إلى إعلان هذه النتائج في وقت مناسب، كما تم تكليف الباحثين لإعداد أبحاث الندوة الفكرية المصاحبة منذ مايزيد عن عام، مما أدى إلى إعدادها ومن ثم طباعتها ومراجعتها قبل شهرين على الأقل من موعد الندوة، ولعلها الدورة الأولى التي يتم إرسال الأبحاث فيها إلى الباحثين على عناوينهم قبل قدومهم إلى مقر انعقاد الندوة.

كذلك فقد تم تنظيم ثلاث زيارات تمهيدية لمدينة فاس تم خلالها التنسيق مع المسؤولين فيها وفي جمعية «فاس سايس» وحجز الفنادق وإعداد التجهيزات كما وفرت كافة احتياجات الندوة في وقت مبكر مما جعل كل شيء يسير بانتظام ويسر وسهولة.

وكعادة المؤسسة فقد دعت إلى هذه الدورة عدداً كبيراً من أبرز الشعراء والنقاد والمثقفين العرب، وحرصت على تواجدهم وتوفير الراحة لهم وحرية الحوار والمناقشة.

عرس المؤسسة:

في السابع من أكتوبر 1994 لبست مدينة فاس حلّة قشيبه حيث رفعت اللافتات في كل مكان، ورُفرت الأعلام فوق فندق «جنان فاس» وفي ساحاته، ووزعت الملصقات في شوارع المدينة، وبدت فاس الجميلة في أزهى صورها، وأخذ المدعوون من الشعراء والنقاد والادباء يتوافدون عليها من كل بقعة على امتداد الوطن العربي الكبير، ورغم صعوبة المواصلات من الدار البيضاء إلى مدينة فاس فقد حرصت اللجنة المنظمة على استقبال الضيوف الذين وصلوا إلى مطار الدار البيضاء ثم نقلهم إلى مدينة فاس، وفي مساء يوم الأحد 1994/10/9 وصلت الطائرة الخاصة إلى مطار «فاس» تحمل على متنها «136» مدعواً قام فريق المؤسسة باستقبالهم في المطار وتسهيل جميع الإجراءات الخاصة بهم، ومن ثم نقلهم إلى فندق «جنان فاس».

في يوم الاثنين الموافق 1994/10/10 - ونظراً لإرتباط سمو ولي العهد في المملكة المغربية الأمير محمد حفظه الله- تم تأجيل حفل الافتتاح إلى الفترة المسائية، لذا فقد تم تنظيم زيارة للوفود المشاركة في الفترة الصباحية إلى مدينة فاس للتجول فيها والإطلاع على معالمها.

وفي الثانية ظهرأ كان فندق «جنان فاس» يعج بضيوف المؤسسة والرسميين ورجال الصحافة والأعلام ومصورى التلفزيون الذين جاؤوا من مختلف أنحاء الوطن العربي لتغطية هذه المناسبة.

وفي الرابعة مساءً كان الفندق أشبه بخلية نحل لكثرة الذين جاؤوا لحضور حفل الافتتاح، وما أن وصل مكب سمو ولي العهد الأمير محمد حفظه الله في الرابعة والنصف مساءً حتى بدأ هذا العرس الثقافي، وامتلات القاعة على اتساعها بالمدعوين والمسؤولين ورجال الفكر والأدب والإعلام، حيث زاد عدد الحاضرين عن «1000» شخص.

وبعد أن دخل سمو ولي العهد إلى القاعة أعلن عميد كلية الآداب بجامعة محمد بن عبدالله ورئيس اللجنة الثقافية بجمعية فاس سايس الدكتور محمد مزين (عريف الحفل) عن بدء الحفل وكانت وقائع الحفل على النحو التالي:

الساعة 4.30 م : كلمة جمعية فاس سايس للسيد عبدالهادي بوطالب - المستشار الخاص لجلالة الملك الحسن الثاني.

: كلمة مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، للسيد عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء.

: كلمة وزارة الشؤون الثقافية المغربية للسيد الوزير محمد علال سيناصر.

: كلمة أسرة الشابي للسيد محمد الصادق بن أبي القاسم الشابي.

الندوة الفكرية:

بعد انتهاء حفل توزيع الجوائز عقد المشاركون في الندوة الفكرية جلسة قصيرة قرروا خلالها تأجيل جلسات الندوة حتى الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي الثلاثاء 1994/10/11 .

وفي الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء بدأت جلسات الندوة الفكرية والتي تميزت بحضور مكثف سواء من قبل المدعوين الذين خصصت لهم أماكن على طاولة الاجتماعات، أو من قبل الأساتذة المتخصصين الذين رغبوا في متابعة المناقشات، أو من قبل الإعلاميين ومندوبي الإذاعات ومحطات التلفزة.... وكان ترتيب الجلسات على النحو التالي:

القسم الأول: نخبة للشبابي

الجلستان الأولى والثانية : الثلاثاء 1994/10/11

رئيس الجلسة :	الأستاذ عبدالعزيز السريع
الموضوع :	الشبابي متأثراً «دراسة في روافد التجربة الإبداعية لدى الشبابي»
الساعة :	10.30 - 11.55 ص - الروافد العربية
الباحث :	الدكتور محمد القاضي
الساعة :	11.00 - 11.20 م - الشعرية في شعر الشبابي
الباحث :	الدكتور محمد مفتاح
الساعة :	11.20 - 11.40 م - الظواهر المتميزة في المضمون الشعري لدى الشبابي.
الباحث :	الدكتور عبدالسلام المسدي
الساعة :	11.40 - 12.00 م - تعقيبات ومناقشات عامة

الجلسة الثالثة : الثلاثاء 1994/10/11

رئيس الجلسة :	الدكتور عبدالهادي التازي
الموضوع :	الشبابي مؤثراً «دراسة في اثر الشبابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية».
الساعة :	5.30 - 6.10 م - المشرق العربي
الباحث :	الدكتور محمد حسن عبدالله

الساعة	:	6.10 - 6.50 م - المغرب العربي
الباحث	:	الدكتور أحمد الطريسي اعراب
الساعة	:	6.50 - 8.30 م - تعقيبات ومناقشات عامة.

الجلسة الرابعة : الأربعاء 1994/10/12

رئيس الجلسة	:	الدكتور جابر عصفور
الموضوع	:	الشابي ناثرأ - النقد المكتوب عن الشابي
الساعة	:	9.30 - 9.50 ص - الشابي ناثرأ: «نقده، رسائله، مقدماته»
الباحث	:	الدكتور سعيد السريحي
الساعة	:	9.50 - 10.20 ص - تقويم النقد المكتوب عن الشابي
	:	شاعراً وناثرأ
الباحث	:	الدكتور عبدالملك مرتاض
الساعة	:	10.20 - 12.00 ص - تعقيبات ومناقشات عامة.

القسم الثاني: الخطاب الشعري العربي المعاصر

الجلسة الخامسة : الأربعاء 1994/10/12

رئيس الجلسة	:	الدكتور إبراهيم غلوم
الموضوع	:	الشاعر صاحب الخطاب
الساعة	:	12.00 - 12.15 ص - شخصية الشاعر ومكانتها في
	:	التقويم النقدي المعاصر
الباحث	:	الدكتور أحمد درويش
الساعة	:	12.10 - 12.30 ظ - رؤية الشاعر ومكانتها في التقويم
	:	النقدي المعاصر.
الباحث	:	الدكتور نديم نعيمه
الساعة	:	12.30 - 1.30 ظ - تعقيبات ومناقشات عامة.

الجلستان السادسة والسابعة : الأربعاء 1994/10/12

- رئيس الجلسة : الدكتور عبدالقادر القط
- الموضوع : الخطاب الشعري المعاصر
- الساعة : 5.30 - 5.50 م - ادوات الخطاب الشعري المعاصر (الإيقاع، اللغة، الدلالة... الخ)
- الباحث : الدكتور محمد عبدالمطلب
- الساعة : 5.50 - 6.10 م - مصادر الخطاب الشعري المعاصر (الواقع، التاريخ، الأسطورة...)
- الباحث : الدكتور محمد الهادي الطرابلسي
- الساعة : 6.10 - 7.10 م - تعقيبات ومناقشات عامة
- الموضوع الثاني : المخاطب (متلقي الشعر)
- الساعة : 7.30 - 7.50 م - احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر.
- الباحث : الدكتور صلاح فضل
- الساعة : 7.50 - 8.10 م - تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي.
- الباحث : الدكتور حسين الواد
- الساعة : 8.10 - 9.00 م - تعقيبات ومناقشات عامة.

الجلسة الختامية

وفي الساعة التاسعة مساءً عقدت الجلسة الختامية للندوة وقد قدم هذه الجلسة الأستاذ عبدالعزيز السريع - الأمين العام للمؤسسة، وأقيمت خلالها:

- كلمة مستشار جلالة الملك الحسن الثاني الأستاذ أحمد بن سوده.
- كلمة الأستاذ محمد القباج - رئيس جمعية فاس سايس.
- كلمة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الأمناء.
- قصيدة الشاعر أحمد غراب بعنوان «شكر وعرفان»، وقد ألقاها نيابة عنه الأستاذ عبدالعزيز السريع - الأمين العامة للمؤسسة ومدير الندوة الفكرية.

حفل الافتتاح

حفل الافتتاح

د. محمد مزين *

سمو الأمير الجليل سيدي محمد، أيها الضيوف الكرام:

اسمحوا لي سمو الأمير بأن نفتح الدورة الرابعة لـ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري التي تفضل برعايتها جلالة الملك الحسن الثاني نصره الله وأيده - بأن نفتح - إذن - هذه الدورة الرابعة بتلاوة آيات من الذكر الحكيم.

القارئ

(اعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد وإياك نستعين، اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم، ولا الضالين، بسم الله الرحمن الرحيم، الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم، له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء، وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم، صدق الله العظيم).

د. محمد مزين

الكلمة الآن لجمعية «فاس سايس» يليقها المستشار الأستاذ عبد الهادي بوطالب.

السيد عبد الهادي بوطالب مستشار جلالة الملك الحسن الثاني

بسم الله الرحمن الرحيم . صاحب السمو الملكي الأمير الجليل ولي العهد، هان الله شبابكم، وأمتكم برضا والدكم العظيم، حضرات السيدات والسادة:

* عميد كلية الآداب - جامعة محمد بن عبد الله بفاس - وقد تولى تقديم حفل الافتتاح.

نعيش اليوم في هذه المدينة التاريخية لحظات إشراق ، نستمتع بها في رحاب الشعر الذي يهدف هذا اللقاء إلى تعجيدته لتكريم الشعراء المحليين المستحقين لنيل جائزة «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري»، التي استهدف أخونا الفاضل من إنشائها سنة 1989 تشجيع الشعراء وتحفيز قرائهم على الإبداع الأدبي، والتنافس الفني، ليظل حاضر العرب في ميدان الشعر والآداب مشهوداً إلى ماضيهم الأصيل، وتحتضن مدينة فاس الدورة الرابعة لاجتماعات المؤسسة، الدورة التي تحمل اسم الشاعر الكبير أبي القاسم الشابي، وتحظى برعاية سامية من جلالة الملك الحسن الثاني، راعي النهضة الفكرية العربية منتدباً عنه لافتتاح هذا الاجتماع سمو ولي عهده الكريم في التفاتة ملكية واضحة الدلالة إلى ما لحركة الإبداع من مكانة في نفس جلالته ، وما يوليه للإنتاج الفكري العربي من فائق العناية وكريم الرعاية، وهو العالم المثقف، والكاتب المبدع، والخطيب المفوه البليغ. ويزدان هذا الجمع الكريم بحضور متميز لقادة الفكر العربي المسؤولين عن الثقافة والتربية في الأقطار العربية، وبمشاركة جمهرة غفيرة من رواد القريض الملهمين والكتاب المبدعين ، يلتقون جميعاً في ضيافة مؤسسة الإبداع الشعري الكويتية وجمعية فاس سايس المغربية التي أنشئت لتعيد لهذه المدينة التاريخية صورتها المشرقة كعاصمة علمية زخرت على امتداد ما يزيد على أحد عشر قرناً بأبهاء الثقافة ، ومسارح الفكر وعجت بمعاهد العلم ومدارس الطلاب العتيقة. وانتصبت على رأسها جامعة القرويين تاجاً مرصعاً بالدرر في إشارة إلى أن العلم يعلو ولا يُعلى عليه.

ولتركيبة اجتماعنا هذا في هذا المحفل الكبير، وعلى هذا الشكل، الكثير من الدلالات، فلاشير في اقتضاب إلى بعضها . لقد أبى أخونا الأريحي الشيخ عبدالعزيز سعود البابطين إلا أن يرقى إلى مستوى رفيع من الأريحية بسعيه الدؤوب إلى تمجيد الفكر واحتفائه بذويه، مسخرًا مما أفاء الله به عليه لاستثماره خيرًا فيما ينفع الناس ويمكث في الأرض وتثيبه السماء غير قانع بالاقتصار على الاستفادة الذاتية مما تدره عليه مشاريعه الإنمائية الموزعة عبر الكويت وأوروبا وأمريكا والصين والشرق الأوسط، مفضلًا أن يصرف من ذلك على وطنه العربي كله، وفي مجال قل أن يجلب اهتمام المستثمرين المستريحين: مجال الشعر والإبداع الفكري.

وإن تنتظم هذه الدورة الرابعة في رحاب مؤسسة غير حكومية من الكويت، وجمعية غير حكومية من المغرب ، فإن هذه دلالة أخرى تؤكد أن شعار الوطن العربي من الخليج إلى المحيط شعار يشق طريقه إلى التطبيق ليس فقط على صعيد السياسيين وفي مجال السياسة عالم المتغيرات ، ولكن على الصعيد الشعبي الذي له من الثوابت مالا يؤثر عليه المتغيرات الحائلة، ولا تزعزعه الأعراض الزائلة، وما أكثر ما تتناوب عالمنا العربي.

ودلالة أخرى تتمثل في أن حدث هذا الاجتماع وإن كان يبدو عاديًا للبعض فإنه في ظلمات النفق الذي أدخلت فيه السياسة السياسية العلاقات العربية - العربية، هو قبس من نور يشع بضياءه كواحد من الأقباس النيرة التي تضيء من حين لآخر منعشة آمال شعوبنا العربية بعد اليأس، ومقوية عزائمها بعد التخالذ في تحقيق التضامن، ورعي الأخوة، وهما من الثوابت العربية من المحيط إلى الخليج ، وأن تجشم «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين» نفسها عناء الحج إلى مدينة فاس لتقيم بها دورتها الرابعة ، فتلك دلالة على أن كل شيء يرشح هذه المدينة بالذات والمغرب بصفة عامة لاحتضان هذا اللقاء، لما لفاس من وشائج حميمة وصلات عريقة بالفكر والإبداع والشعر والشعراء، فاس التي ألهمت الأديب الشيخ عبدالعزيز سعود البابطين - وهو يزور مآثرها - بقصيد شهير بديع جعلني أفهم - عندما اطلعت عليه - دواعي اهتمامه بالشعر والشعراء ، فلا يعرف الفضل لأهل الفضل إلا ذووه. ومن بين الدلالات التي يبرزها هذا الاجتماع انعقاده بالمغرب البلد الذي أصبح مشهورًا بأنه أرض اللقاءات لكثرة ما ساهم به من اجتماعات ولقاءات وقمم، كأن أولاهما وأقدمها قمة «أنفا» بين قيادة الحلفاء، ثم في فجر استقلاله قمة الدار البيضاء لتأسيس نواة العمل الأفريقي ، وتلتها سلسلة القمم العربية والقمم الإسلامية، بدءًا بالقمة الإسلامية الأولى التي انبثقت عنها منظمة المؤتمر الإسلامي، وتوج ذلك عقد المؤتمر العالمي للتجارة، وما هو المغرب يستعد ليستقبل مؤتمرًا دوليًا لم يتقدم له مثيل في التاريخ، يستهدف تنمية منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا في انطلاقة مؤشرة لقيام هذه المنطقة بأعباء السلام والبناء ، بعد أن أنهكها وشلها مجهود الحرب طيلة نصف قرن، ولن تنتهي أشغال هذا المؤتمر في مفتتح نوفمبر إلا ليأخذ المغرب الاستعدادات اللازمة لعقد مؤتمر القمة الإسلامية خلال شهر ديسمبر الموالي، وتضيف إلى هذه الدلالات التي يعطيها هذا اللقاء التحام قضية كفاح الشعب العربي في مشرقه ومغربيه للسير قدما على أرضية

المصير العربي المشترك الذي لا يغني في قطع مسيرته اهتمام شعوبنا بالسياسة والتعاون الدولي عن اهتمامها بالتنمية الاقتصادية والإبداع الفكري وتكريم المبدعين ، فالصرح الذي نتجند لإعلانه محتاج إلى أن ترسي قواعده لبنات من كل صنف ونوع وليست لبنة الفكر لا أقلها ولا أدهاها، بل إنها الحجرة الأساس في ذلك الصرح الشامخ ، أما أن ينبى جلاله الملك الحسن الثاني - نصره الله - عنه في نهاية هذا اللقاء ابنه الكريم وولي عهده الأمين، فتلك دلالة مفصحة عما يؤمن به جلالته من مساهمة الشباب في صنع الفكر، وما يحرص على تكليفهم به من مؤسسات ومسؤوليات الإبداع والعطاء في سن الإبداع والعطاء. وإن سموه قد دخل وهو في سنه المبكرة - أطال الله عمره - في عداد المؤلفين من رجال القانون، من خلال رسالته وأطروحته، وهل خلى خطاب لجلالته من الحديث عن دور الشباب ومسؤولياته، أليس أن جلالته هو منشئ مجلس الشباب والمستقبل في إيماء واضحة منه إلى أن معادلة تطوير نهضة المغرب التنموية هي ذات شقين: شباب يصنع المستقبل ، ومستقبل واعد محقق لآمال الشباب وتطلعاته، وما من شك في أن الشباب العربي - ومنه مبدعو الفكر من شعراء وكتاب - هو جسر الحاضر إلى المستقبل.

سيدي صاحب السمو الملكي الأمير ولي العهد ، حضرات السيدات والسادة: إن هذا اللقاء بجميع دلالاته وأبعاده هو اللقاء الذي سيلتقي على أرضيته حاملو مشعل الشعر والإبداع الفكري ، وسيحول طيلة ثلاثة أيام مدينة فاس إلى سوق عكاظ جديدة تحيي وتجدد ذكرى سوق عكاظ التاريخية التي كان موقعها في عهد الجاهلية في الجزيرة العربية ما بين مخلصه والطائف وذي المجاز ، وكذلك الشعراء العرب، يفشونها ليعرضوا فيها بضاعة من نوع متميز وفريد ، بضاعة الشعر كانوا يعرضونها بالجان طيلة عشرين يوماً تبدئ بالفتح لذي القعدة من كل عام وتنتهي يوم العشرين منه، ليتسابقوا فيها أمام الحكام من فحول الشعراء لنيل جوائز التقدير بتذهيب قصائدهم وتعليقها في الكعبة وترتيبها على حسب جودتها ترتيباً يولي الشاعر مكانة مرموقة في المجتمع، ويقعد قبيلته مكانة الشرف الفكري الذي يضاف إلى شرف المحسب القبلي، أو يرفع للقبيلة الوضيعة شأنًا لم يكن لها من قبل، وكان هذا التقدير يضاف إلى ميزات القبائل ومبررات التباهي والتفاخر ، وكان الحكام يختارون لتقييم القصائد من بين الشعراء الذين قطعوا على مسيرة الشعر أشواطاً ثبتت معها أقدامهم على أرضيته ، وارتفعت بها أقدارهم بنون

منازع في دنيا الفكر ، وكان من بينهم حكام مشهورون، في طليعتهم شاعر المعلقة المشهور النابغة الذبياني، واستمر هذا التقليد بعد نهاية عهد الجاهلية وأيام العهود الإسلامية الأولى حيث عرفت أسواق أدبية من نوع عكاظ، كان من بينها سوق المريد في البصرة، الذي كان قيل عنه مفخرة الأوساط الأدبية، وربما يرجع تقدير الشعر وإكبار الشعراء إلى تقدير حقيقة المعاناة التي لا بد لكل شاعر من أن يحياها ويتحملها بسبب أكثر مما يتحمل الكاتب ليكتب معها الشاعر في سلك الشعراء، فالمعاناة الشعرية مكابدة لا يقوى عليها إلا القليل ، لقد كان الفرزدق يقول: إنه لتمر علي الساعة تلو الساعة ولقلع ضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر، وكما قال الشاعر القديم:

الشعر صعب وطويل سلمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه
يريد أن يعربه فيعجمه

وهذا السلم الطويل المحفوف تسلفه بالمخاطر يحتاج الشاعر في ارتقائه للظفر بطول الباع إلى طول النفس وطول المعاناة وطول المثابرة، حتى يصنف من بين من يعترف له الفكر الأدبي من الانتماء إلى أسرة الشعراء المبدعين ، ذلك أن الشعراء - ياصاحب السمو الملكي- قد صنفوا كما تعلمون تصنيفاً رباعياً تحدث عنه أحدهم فقال:

الشعراء فاعلمن أربعة
فشعاعري يجري ولا يُجرى معه
وشعاعري يصول يوم المعامعة
وشعاعري يكون يوماً إمعة
وشعاعري لا تستحي أن تصفه

لقد كرمت المجتمعات في عهود الازدهار الأدبي الصنفين الأولين من الشعراء ممن يجولون في حلبة الشعر والفكر ويصولون، ومن لا يجازون فنا وإبداعاً، ومن لا يتطاول أحد من الناس على النظر إليهم شزراً فأحرى أن يهم بصنعهم، وعلى شعر هؤلاء يصدق تعريف الشعر للشاعر أبي القاسم الشابي الذي تحمل هذه الدورة اسمه، والقائل:

يا شعـر انت مدامـع علقت باهداب الحـياة
يا شعـر انت دم تفـجـر من كلوم الكائنات

والشاعر الشابى هو القائل أيضاً:

ما الشعـر إلا فضاء يرف فيه مقالي
الشعـر إن لم يكن في جمـاله ذا جلال
فـإنما هو طيف يسـعى بوادي الظلال

أو كما قال الزهاوي عن الشعر:

إذا الشعـر لم يهـرزك عند سماعه
فليس خـليقاً أن يقال له الشعـر

وهو القائل أيضاً:

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة
أو فكرة فـهو الفاظ واوازن

والتركيز في إعراب الشعر - يا سيدي - عن الفكرة إلى جانب العاطفة والذكرى،
ملحظ يحدد رسالة الشعر الملتهزم، فما كل بيضاء شحمة ، ولا كل سوداء ثمرة، ولا كل
الفاظ موزونة مقفاة شعرا .

وأود - والفرصة تتاح لي اليوم وأنا أتشرف بالحديث أمام سموكم الكريم في هذا
المهرجان الأدبي الذي يشرف برئاستكم له - أن أنفي عن الإسلام ونبيه عليه السلام تهمة
التنديد بالشعر والنهي عن تعاطيه وتصنيف الشعراء في عداد المنحرفين وتابعيهم في
عداد الغاوين، وبكل أسف فهذه التهمة تلقفها حتى بعض المفسرين من إخراج الآيات
القرآنية من سياقها، واقفين بذلك على (ويل للمصلين) إن القرآن نفى عن النبي الأمي
وصف الكاهن الساحر والكاتب الذي يخط القرآن بيمينه، وعن الذكر الحكيم أن يكون
شعرا، فالنبوة والرسالة صفتان قدسيتان لا تشبهان صفة الشاعرية، والشعراء الذين جاء
ذكرهم في سورة الشعراء في الآية (والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد
يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون) الشعراء (224-226) ، هم أولئك الشعراء الجاهليون

الذين وظفتهم قوات الشرك في مجتمع ما قبل البعثة النبوية لهجو النبي والطعن في رسالته وقد كانوا كثيرين اشتهر من بينهم النضر بن الحارث ، وهبيرة بن أبي وهب، ومسافر بن عبد مناف ، وأبو عزة الجيحي ، وابن الزيعري، وأميرة بن أبي الصلت، وأبوسفيان بن الحارث ، وأم جميل العوراء بنت حرب زوج أبي لهب، حمالة الحطب ، ومما كانت تشده في هجو النبي أرجوزة كانت لازمتها: مذمما عصينا - أي النبي - وأمره أبينا ، ودينه قلينا (أي أبغضنا) فتعرض القرآن الكريم لهؤلاء الشعراء المرتزقة الذين يهيمون في كل واد، ويهرمون أفواههم باللهو في كل ناد، ويمتطون متن الكذب خدمة لأغراض خسيسة، ويغفون أتباعهم من الجهلة والأمين الذي يقترون ببريق قوافيهم وأوزانهم ، ومع ذلك فقد استثنى الله منهم: (إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا) الشعراء/227، فباب التوبة مفتوح، والدعوة المحمدية فاتحة نراعيها لمن اهتدى بعد الضلال. وهكذا فرق الإسلام بين الشعر الهادف الملتزم بالقيم فمدحه وأطراه، والشعر العدوانى المتحلل من المثل فذمه وندد به وعراه ، وذهب النبي - عليه السلام إلى أبعد من ذلك - فاستصفى بدوره حوله مجموعة من الشعراء المؤمنين الملتزمين ، ومن بينهم كعب بن زهير الذي خلع عليه برده بعد أن أنشده قصيدته التي مطلعها: بانت سعاد فقلبي اليوم متبول، والتي جاء فيها:

إن الرسول لنور يستضاء به

مهتد من سيوف الله مسلولة

ومن بينهم حسان بن ثابت الذي كان الرسول ﷺ يحثه على أن يرد على الشعراء الجاهليين بالشعر ، ويقول «اهجهم وروح القدس معك» ومن بينهم عبد الله بن رواحه ، وقد روي عن النبي - عليه السلام - الحديث القائل «إن من الشعر لحكمة ، وإن من البيان لسحرا» كما روي عنه ما أخرجه الزهري عن كعب بن مالك، قال: يا رسول الله ما تقول في الشعر: قال: إن المؤمن يجاهد بالسيوف ولسانه والذي نفسي بيده لكانما تنضحونهم بالنبل (أي عندما تردون عليهم بالشعر فكانما ترمونهم بالنبال القاتلة). أما قوله تعالى: « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » فلا يحسن أن يفهم على أنه الحكم على الشعر بما يفيد تحقيره، أو الاستهانة بشأنه باعتباره فنا لا تليق ممارسته، ففهم هذه الآية «وما علمناه الشعر وما ينبغي له» على هذا النحو أقرب ما يكون إلى المعنى الدارج السوقي ، وإنما يفيد التعبير القرآني أن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الرسالة

فالشعراء مهمتهم والرسول والأنبياء رسالتهم السماوية المقدسة، ولا صلة ولا ارتباط بين الصنفين على غرار قوله تعالى - والقرآن يفسر بعضه بعضاً - في آيتين أخريين: «لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار» بدون تفضيل، وقوله أيضاً: «وما ينبغي للرحمن أن يتخذ ولدا».

حضرات السيدات والسادة:

إن احتضان جمعية «فاس سايس» لهذه التظاهرة الثقافية الكبرى، يدخل ضمن رسالتها التي أنشئت لتحقيقها ، فقد عملت منذ نشأتها على تكريم الفكر وتعجيد الفن وتشجيع المثقفين والثقافة ، فبالإضافة إلى برامجها في صيانة مآثر فاس التاريخية، وترميم أثارها والحفاظ على معالمها عملت منذ نشأتها على إنكاء الروح الأدبية وتحفيز قرائح الشعراء، وتنشيط أعلام الكتاب لتحقيق مساهمة مدينة فاس في النهضة الأدبية المغربية ، وإعادة بناء الهوية الثقافية الأصيلة، عبر الندوات والمهرجانات والأمسيات التي أقامتها تكريماً وتشجيعاً للموهوبين من رجال ونساء، من أحياء وأموات ، وما تزال تقدم الدعم موصولاً للتظاهرات الثقافية والعلمية التي تقام بمدينة فاس، وتنظم مباريات للشعراء والأدباء والشباب، بالإضافة إلى تظاهرات الموسيقى والمسرح والسينما، وعلى متن سفينة وحدة المغرب العربي التي انطلقت تمخر عباب الأبيض المتوسط لترسو بموانئ أقطار المغرب العربي، نظمت الجمعية ندوة حول ثقافة أقطار المغرب الكبير، حددت فيها معالم الثقافة والأدب والشعر والفن العربي الإسلامي في شمال أفريقيا والمغرب العربي، ماضياً وواقعاً وأفاقاً، فباسم هذه الجمعية الفتية أرحب بسموكم الكريم في إبهانها ، وأرحب بالشاركين في عاصمة المغرب العلمية، وأتمنى لهم في هذا اللقاء مقاماً طيباً ، ولهذا الاجتماع نجاحاً وتوفيقاً ، وأدعو الله بطول العمر وموصول الصحة والعافية واطراد التوفيق لراعي هذا اللقاء جلالة والدكم الحسن الثاني نصره الله. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

د. محمد مزين

سمو الأمير الجليل، اسمحوا لي بأن أطلب من السيد عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري أن يتقدم إلى هذه المنصة ليقدّم كلمته في هذا الجمع الفكري الرائع فليتفضل مشكوراً.

بسم الله استعنا، وبه نستعين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين .

صاحب السمو الملكي ولي العهد الجليل ، أساتذتي الكرام ، ضيوفنا الاعزاء.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

يسر «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» غاية السرور أن تحييكم تحية الأخوة والود، وبالنسبة عن الإخوة في مجلس الأمناء وهيئة «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» وأصالة عن نفسي، أرحب كل الترحيب بحضوركم هذا الحفل الثقافي الذي يشرف برعاية صاحب الجلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله، ويسعد بحضور هذا الحشد الكبير من أعلام الفكر والأدب من شتى بقاع الوطن العربي وخارجه والذي تميز بأن حمل اسم شاعر تونس الكبير المغاربي العربي «أبو القاسم الشابي».

لقد تفضل جلالة الملك الحسن الثاني - سلمه الله - فطرح منذ أشهر قليلة فكرة رائعة، وهي أن تبدأ هذه الكنوز الثقافية - ويعني بها الجمعيات الثقافية المغربية - بمد جسور التعارف والتواصل والمحبة مع أدباء المشرق العربي والعالم أجمع ، وكأننا مبادرة جمعية «فاس سايس» الثقافية التي أخذت على عاتقها دعوتنا لإقامة حفلنا هذا تحت عنايتها الفاضلة ، وبمدينتهم العتيقة ذات العبق التاريخي المميز، وكذلك تجاوزنا مع هذه الدعوة العربية، هما النتاج السريع لتلك الدعوة الكريمة التي أطلقها جلالته.

فباسمكم جميعاً نتقدم شاكرين لجلالة الملك هذه المكرمة ولجمعية «فاس سايس» هذه الدعوة التاريخية . إن تفضل جلالة الملك الحسن الثاني - رعاه الله - بأن يكون حفلنا هذا تحت رعايته السامية والكريمة ، ليدل بلا شك على ما للثقافة في نفس جلالته ونفوس كل المثقفين المغاربة من مكانة مرموقة، وتقدير كبير، كما يدل على تقديره الخاص للشاعر العظيم «أبو القاسم الشابي» أيضاً لمكانة الكويت المتميزة في قلب جلالته وكذلك في نفوس أبناء الشعب المغربي الشقيق.

منذ الدورة الماضية بدأنا بإطلاق اسم أحد رواد الحركة الشعرية العربية على دوراتنا فكان فارس الدورة الثالثة هو رائد الإحياء محمود سامي البارودي، فأعادت المؤسسة طباعة ديوانه، كما عمدت إلى تحقيق مختاراته ونشرها في أربعة مجلدات ومجموعة أخرى من المطبوعات تتناول سيرته وفنه، كما أقيمت ندوة كبرى حول شعره والقصيدة العربية المعاصرة . وها نحن اليوم في دورتنا الرابعة نتخذ اسم الشاعر العبقري «أبي القاسم محمد بن أبي القاسم بن إبراهيم الشابي» لنسلط الضوء على أعماله وإنجازاته . لقد سعدت كثيراً عندما اختار الاخوان بمجلس أمناء المؤسسة اسم شاعر تونس الكبير أبو القاسم الشابي لتحمل دورتنا الحالية اسمه الكريم، لأنني قرأت له ديوانه مرات ومرات في صباي المبكر، وأعجبت به وأحببت شعره وتأثرت كثيراً بتعبيراته وصوره وموسيقاه العذبة . لذا فقد منحني الاخوان فرصة تاريخية للإسهام بإحياء ذكره وتقدير فنه وموهبته الفذة، وفي مدينة فاس التي أحبها حيث كتب عن شعرائها، وسترون ضمن مطبوعاتنا لهذه الدورة نص المحاضرة التي ألقاها في يناير عام 1930 حول شعراء المملكة المغربية وبينهم كوكبة من أعلام فاس الكبار. إنني سعيد بكل هذا لأنه يتطابق مع أحد أهم أهداف هذه المؤسسة، وهو مد جسور الثقافة والمعرفة والمحبة والتواصل بين الأدباء والشعراء المشاركة وإخوانهم الأدباء والشعراء المغاربة، من الكويت من مجلس التعاون الخليجي وعبر القاهرة من خلال تونس موطن الشابي حتى مدينة فاس الثقافية وعبركم أنتم أيها الاساتذة الكرام الذين تمثلون أنحاء وطننا العربي، ولنثبت للجميع بأن ثقافتنا العربية واحدة وموحدة.

لم يقتصر عمل المؤسسة على ماسبق ذكره، بل تعداه إلى عمل ثقافي هام وهو «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» الذي نأمل أن يكون المركبة الخالدة التي ستسافر بشعراء هذا العصر للمستقبل البعيد، ولنعطي للأجيال المتعاقبة صورة الشعر والشعراء في وقتنا الراهن، كما فعل أسلافنا العظام عندما صنّفوا في الشعر والشعراء وطبقاتهم الكثير من أمهات الكتب التي تعيش حتى يومنا هذا تحفظ لنا كنوز تراثنا العظيم، فبعد الجهد الجهد والمواصل لهيئة المعجم والعاملين معهم في المكاتب الرئيسية الأربعة في القاهرة وتونس وعمان والكويت، ومن خلال العشرات من مندوبي المعجم

المنتشرين في كل الأقطار العربية وخارج الوطن العربي ولحوالي أربع سنوات من العمل الدؤوب وتحت الإشراف المباشر لمجلس الأمناء، وصلتنا استمارات لأكثر من ثلاثة آلاف شاعر عربي سيدخل أكثر من نصفهم بتراجهم الذاتية التي كتبوها بأنفسهم، ونماذج من أشعارهم اختاروها بإراداتهم ليكون «معجم البابطين» معبراً عنهم بصدق كما أرادوا، ولازلنا نقبل استمارات الشعراء العرب حتى نهاية هذا الشهر (أكتوبر 1994) وسيظهر إن شاء الله - هذا المعجم إلى النور بسبعة مجلدات وبحوالي خمسة آلاف صفحة خلال العام القادم 1995 بحفل سيقام لهذا الغرض في دولة الكويت بإذن الله، كذلك نحن الآن بصدد التخطيط للعمل على إصدار سلسلة دورية للشعر والشعراء العرب.*

إخواني الأعزاء:

باسمكم جميعاً يسرني أن أتقدم ولكي سعادة وفرح للاخوان والأخوات الذين فازوا بجوائز دورة «أبوالقاسم الشابي» لهذا العام متمنياً لهم الصحة والسعادة والتدفق بالعباء والمزيد من الإبداع. نحن في المؤسسة جميعنا نعلم بالتأكيد أن الجوائز لا تخلق الإبداع، وإنما هي التعبير عن الفرحة والترحيب والإعجاب بذلك الإبداع. نحن نعلم علم اليقين أن عصارة الفكر والروح لا تقدر بثمن مادي أبداً، وأن مانقوم به الآن هو تعبير رمزي، وهو ببساطة كلمة شكر وثناء ومحبة يستحقونها منا جميعاً، وسيظل الإبداع والمبدعون هم الفائزون وحدهم.

صاحب السمو الملكي وولي العهد، أساتذتي الكرام:

ما كانت المؤسسة بمستطاعة أن تحقق هذه الإنجازات في هذا الوقت القياسي القصير من عمرها لولا فضل الله، ثم لولا ما تجده من تقدير الأوساط الثقافية والأدبية والإعلامية ممثلاً بكون حفلنا هذا تحت الرعاية السامية لجلالة الملك الحسن الثاني نصره الله، وحضور سمو ولي العهد الذي أعطى لحفلنا هذا إشعاع البهجة والأهمية الكبيرة،

* صدر المعجم في نوفمبر 1995 ، بحفل كبير أقيم في الكويت بهذه المناسبة.

وهذا الحشد الكبير من رجال الدولة هنا والجمع المبشر للخير من رجال الفكر والثقافة العربية.

«رينا لاتزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا، وهب لنا من لدنك رحمة إنك أنت الوهاب، ال عمران 7-، والله يحفظكم جميعًا والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

دمحمد مزين

سمو الأمير الجليل، أيها الحضور الكريم، الكلمة الآن للأستاذ الفاضل وزير الثقافة السيد محمد علال سيناصر. فليفضل مشكوراً.

الأستاذ محمد علال سيناصر - وزير الثقافة المغربي

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على رسول الله وآله وصحبه.

مولاي صاحب السمو الملكي ولي العهد الأمير سيدي محمد، أصحاب السعادة، أيها السادة والسيدات:

إن وزارة الشؤون الثقافية في حكومة صاحب الجلالة نصره الله وأيده لتمتز بالثناء على هذا النهج الواضح الذي اتسمت به جائزة الشيخ «عبدالعزیز سعود البابطين للإبداع الشعري» إذ شجعت الشعر وأصحابه ورواده، ورسخت حبه والشفق به، واستنهضته وحفزت له. ولئن شرف جلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله هذا الحفل برعايته السامية وقام ولي عهده الجليل صاحب السمو الملكي الأمير سيدي محمد برئاسته الفعلية، فما في الأمر من عجب، فالدولة العلوية الشريفة احتضنت الشعر ورعت الشعراء منذ القدم، بل إن عدداً من أعلامها المنعمين ملوكاً وأمراء قالوا الشعر واستدلوا به، واتخذوه وسيلة ناجعة للدفاع عن مقدسات البلاد ومقومات العروبة والإسلام، مما أعطى للشعر في هذه البلاد جذوراً لا تفتنى وأفناناً لا تذبل ولا تبلى، فالشعر سيف في خدمة الأمجاد ، وجوهرة في طوق التاريخ، وهذا ما عبر عنه - عندنا بقاس - أبو العباس بن النون الملوكي الفاسي بين يدي السلطان سيدي محمد بن عبد الله، حيث رد - مراراً - هذا البيت:

والشعر للمجد نجاد سيفه

وللعلا كالعقد فوق العنق

والشعر منذ كان وهو جزء لا يتجزأ من الحضارة العربية قديمها وحديثها، فقد خدم القرآن ولغة القرآن، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن من الشعر لحكمة، فإن التبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي»، وأوصى عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - أبا موسى الأشعري بأن يأمر بتعلم الشعر وحفظه والتعلق به، لأنه يدل على صواب الرأي ويعلم مكارم الأخلاق. وقد سار العديد من الشعراء المحدثين على هذا النهج، مجددين ما وجب تجديده، معبرين عن وجدانهم ووجدان معاصريهم بنفس الإيمان والصدق والقوة، ومنهم أبو القاسم الشابي الذي اخترتموه كشعار لهذه الدورة، فكان أحسن اختيار، إذ إن أبا القاسم الشابي أصبح علماً من أعلام المغرب العربي بل العالم العربي الحديث، حيث إنه نظم القريض مبكراً، ودأبه حتى آخر حياته وأعطاه صدى لا يصبى جعله تعبيراً صادقاً يحق فيه قول الشاعر:

ليس هذا الشعـر ما تروونه

إنها لقطع من كـبـدي

أوليس أبو القاسم الشابي هو القائل في وحدة الكون الشعرية ومضمونها:

هـنـا ، فـي كل أن تمـحي

صـور الدنـيا وتبـدو من جـديـد

وبودي هنا أن أشير إلى شاعرين مغربيين من نفس النَّفَس كان كثير من شعرهما متجاوياً مع أشعار الشابي عبر الزمان والمكان، الشاعر الأول هو إدريس الجاي الفاسي مولداً ومحتداً، قال بمناسبة ذكرى وفاة أبي القاسم:

والشـاعـر المـوهـوب قـيـثـار الدنـا

هـيـهـات يهـدأ ذلـك القـيـثـار

وقال أيضاً وكأنه يخاطب حفاكم وشعراء:

شوقـي أمـير الشـعـر قـبـلاً قـالـها

النـاس أنـتم أيـها الشـعـراء

حـسـان اكـرمـه النـبي بشـعـره

وكـذاك يـكـرم بـعـضـنا النـبـلاء

والثاني هو الشاعر المراكشي أبوبكر الجرموني، ولا تزال أشعاره - للأسف - مخبوءة. إن إنتاج الشعر في بلادنا يدل على أن الشعر العربي لم يعرف في الآونة الأخيرة أزمة حادة كما عرفها في بقاع أخرى خاصة في العالم الغربي، لأن الشعر العربي بقي على طول القرون يربط حاضرننا بماضينا فيؤصل ثقافتنا ويغني إبداعنا، ويعيد إلى تلك الآثار الغابرة في نفوسنا جذتها ونضارتها من خلال التجربة والابتكارات الإنسانية المعاصرة وفي ذلك قيل:

ماثر ليس يبلي الدهر جـدتها

مـدام منا لها تجـديد آثار

وهذا الشعر متزامن مع الحضارة متداخل فيها، هو الذي تكرمونه اليوم وتشجعونه، وبذلك تساهمون أحسن مساهمة وأنجعها في نهضة أديابنا وفكرنا لأنني واثق من أن مثل هذه الجوائز تكون وسيلة متكاملة للتعريف بالأدب وإنتاجاته، وبخلق وإرهاصاته، وبالتالي فهي دعم للثقافة وامتداد ثمين لها، فالشكر كل الشكر لكم وجزاكم الله خيراً وأكثر مثل هذه الأعمال التي ترسم الطريق وتمهدا إلى ثقافة عربية متجددة عبر الزمان والمكان والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

د. محمد مزين

سمو الأمير، أيها الحضور الكريم: الكلمة الآن لأسرة الشابي يليقها ابنه الأستاذ محمد الصادق الشابي فليفضل مشكوراً.

الأستاذ محمد الصادق الشابي

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين. صاحب السمو الملكي الأمير سيدي محمد رعاه الله ، اصحاب المعالي والسعادة، السيد الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، السادة رئيس وأعضاء جمعية فاس سايس، أيها السادة والسيدات:

بمناسبة توزيع جوائز الدورة الرابعة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين والتي أطلق عليها اسم دورة «أبولقاسم الشابي» يسعدني ويشرفني كابنه الأكبر ونيابة

عن عائلة الشابي أن أتقدم باسمي عبارات الشكر إلى صاحب الجلالة الملك الحسن الثاني نصره الله، الذي قبل وضع هذه التظاهرة تحت رعايته السامية. كما أشكر السيد عبدالعزيز سعود البابطين على تبني مؤسسته تشريف المرحوم أبي القاسم الشابي بهذه الصفة الممتازة التي إن دلت على شيء، فإنما تدل على حب صاحب هذه المؤسسة ودعمه للشعر والثقافة، وإن في تبني هذه المؤسسة وقدم أصحابها من الكويت الشقيق لإقامة هذه التظاهرة بالمغرب الشقيق لدليلاً على أن الشابي لم يعد حكرًا على رقعة صغيرة بل أصبح رمزًا للشعر في ربوع امتنا العربية التي اجتمع ثلة من أهل الفكر من شرقها إلى غربها لدراسة هذا الشاعر والبحث في شعره وتبادل الآراء وتدارس ما كتبه وأنجزه في مدة زمنية قصيرة جدًا.

أيها السادة والسيدات: إن صاحب «إرادة الحياة» و«صلوات في هيكल الحب» و«النبي المجهول» والتي تغنى الكثير بمقولته:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي

ولا بد للقيـد أن يـنكسر

قد تغنى في أشعاره بأشياء كثيرة أخرى ومختلفة، فقد كان متمردًا وثائرًا على الأوضاع المتردية آنذاك ، وقد تألم وحاول إثارة الهمم وتحدي المتعصبين حتى إن الكثير منهم اتهموه بالإلحاد والزندقة، فتألم لذلك كثيرًا، ولكنه صبر وواصل طريقه غير عابئ كما قال هو بحجارة الفلتاء، وقد واصل إبلاغ صوته وثورته إلى شعبه حتى يستفيق من سباته فأدى به ذلك إلى المرض، وأصيب بداء تضخم القلب - عافاكم الله - حتى وافاه الأجل المحتوم وهو في عمر الزهور.

أيها السادة والسيدات:

إن اجتماعكم اليوم لتكريم ابن تونس الجميلة وابن المغرب العربي الكبير أبي القاسم الشابي لدليل على أن هذا الشاعر قد بلغ ما كان يتمناه وهو الوصول إلى مكانة مرموقة،

وإن إقامة هذه التظاهرة القيمة التي جمعت ثلة مختارة من مثقفي الوطن العربي لاكبر دليل على أن النهضة العربية والفكرية سائرة بإذن الله في طريق النجاح، وبلوغ ما نصبو إليه من سمو وعزة وكرامة ، ويا حيزا لو نسج البعض من أثرياء العالم العربي على منوال مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين في دفع عجلة الثقافة في بلادنا، وفي النهاية أجدد شكري الكبير لكل من أسهم في تنظيم هذه التظاهرة وإنجاحها وإلى كل الحاضرين والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

وبعد ذلك قام سمو الأمير محمد ومعه السيد عبدالعزيز سعود البابطين بتوزيع جوائز هذه الدورة على النحو التالي:

أولاً: جائزة أفضل ديوان شعر وقيمتها عشرون ألف دولار فاز بها مناصفة كل من:

- الشاعر المصري أحمد غراب عن ديوانه «نقوش على جدار الصمت»
- الشاعر السوري خالد محيي الدين البرادعي عن ديوانه «عبدالله والعالم»

ثانياً: جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر فاز بها:

- الناقد المصري الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف وذلك عن مؤلفه «صوت الشاعر القديم».

ثالثاً: جائزة الإبداع في مجال الشعر فاز بها:

- الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان وذلك عن مجمل أعمالها.

بالنيابة عن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» نرحب بكم جميعاً ونحييكم ونشكركم على صبركم، ونأسف لهذا الترحيل لمواعيد الندوات أو الجلسات لأسباب لا تخفى عليكم، ولكننا نأمل بأن تحقق هذه الندوة الأهداف التي من أجلها تجشمت عناء الحضور والمشاركة . نأمل أيضاً أن يتلو المتحدثين الرئيسيين نقاش حي وساخن كما تعودنا في الدورات السابقة ، ذلك لأن الأبحاث قد وزعت قبل وقت كاف على الجميع إلا استثناءات قليلة كان سببها فقط البريد .

في هذه الجلسة التي أرجو أن تكون سريعة حتى نتلافى هذا الضيق في الوقت ونستطيع أن نحقق البرنامج كما وضع، سيتحدث كل من الأستاذ الدكتور محمد القاضي عن «روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي»، وسيتحدث الدكتور محمد مفتاح عن «الشعرية في شعر الشابي»، كما سيتحدث د. عبدالسلام المسدي عن «الظواهر المتميزة في المضمون الشعري لدى الشابي». قبل هذا سمحوا لي أن أقرأ للشاعر الكويتي سليمان الجارالله هذه الأبيات التي قالها في فاس فور وصولنا إليها :

جئناكم من كويت الحب في شغف

نحيي مآثر أجداد لنا سلفوا

إليكم يا أهالي الجود قاطبة

ومن لهم يتسامى العز والشرف

جئنا إلى إخوة طابت سرائرهم

ومن هم بالوفاء والصدق قد عُرفوا

جئنا إلى فاس مهد العلم من قدم

من أهلها بالحجى والعلم قد وصفوا

فشكراً لأبي خالد فقد عبر عما في نفوسنا جميعاً.

المتحدث الأول في موضوع الدراسة في روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي هو الأستاذ الدكتور محمد القاضي الأستاذ بكلية الآداب بالجامعة التونسية، ومختص بالمناهج الحديثة في معالجة النص الأدبي والسردى على وجه الخصوص.

صدرله: الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية ، ثم الفكر الإصلاحي عند العرب في عصر النهضة بالاشتراك مع الدكتور عبدالله الصولة ، ثم السيرة الذاتية لجورج ماي - تعريب - بالاشتراك مع الدكتور عبدالله الصولة أيضاً، بالإضافة إلى دراسات وبحوث منشورة في المجالات المختصة.

أدعوه فليتنفضل لقراءة ملخص بحثه والوقت المخصص - كما هو معلن في البرنامج - عشرون دقيقة نأمل أن يكون هناك تقيد بها، تفضل دكتور...

الروافد العربية

لتجربة الشابي الإبداعية*

الدكتور محمد القاضي

مداخل

يضعنا هذا العنوان بإزاء مفردات تخفي جملة من المفاهيم لا يستقيم لنا الخوض في هذا الموضوع قبل الاثبات بها وكشف النقاب عنها، وتحديد الإشكاليات الأساسية التي ترمي بنا في خضمها. وهذه المفردات ثلاث هي «الروافد» و «العربية» و «الإبداع».

فالرأفد لغة «ما يمد النهر بالماء من قناة أو نهر»⁽¹⁾ فإذا أخذنا هذه الاستعارة التي ينطوي عليها العنوان وحاولنا تشقيقها فهمنا منها ضمناً أن الشابي بمثابة النهر الذي تغذوه روافد صغيرة بالماء. ولكن ما يقوم هذا النهر؟ ومن أين استمد الماء حتى غدا نهراً؟ وأين يبدأ دور الرأفد في تكوين النهر وأين ينتهي؟ وكيف نميز بين الروافد من حيث أهمية كل منها في تشكيل ملامح النهر؟ فإذا انثنينا إلى المعاجم ألفينا مشتقات الجذر «ر - ف - د» فيها دائرة على معاني الدعم والاعانة والعتاء. ف «رفده» يرفده رفاً = أعطاه، ورفده وأرفده = أعانه، والاسم منهما = الرقد، وترافدوا = أعان بعضهم بعضاً. والرقد = الصلة، والارفاد = الاعطاء والاعانة، والمرافدة: المعاونة، والترافد: التعاون، والرفادة: دعامة السرج والرجل وغيرهما. وكل ما أمسك شيئاً فقد رفته، والروافد - خشب السقف والرقد: المعاونة بالعتاء وسقي اللبن والقول. وكل شيء جعلته عوناً لشيء أو استمددت به شيئاً فقد رفته. يقال: عمدت الحائط وأسندته ورفدته بمعنى واحد،⁽²⁾ وعلى هذا النحو فإن القول بوجود روافد لتجربة الشابي الإبداعية يفترض أن لهذه التجربة الإبداعية وجوداً مستقلاً، وأن الروافد جاءت لتثبت هذه التجربة وتشد من عضدها وتثريها. والحال أن الإبداع في كل العصر والمصار انما هو وليد هذه الروافد أساساً. نعم، للعبقريّة دورها وللملكات الشخصية دورها ولكن المبدع لا يبدع الا بالنصوص التي اختزنتها ذاكرته. فهو ينشئ من الكلام الذي وعاه كلاماً آخر. ولولا تضلع الشاعر من الشعر والقصاص من القصص

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

لما أبدع الاول شعراً ولما أبدع الثاني قصصاً. إن هذا يدعونا إلى أن نفهم كلمة الروافد باعتبارها مرادفة لكلمة «المصادر» أي جملة النصوص التي يطلع عليها المبدع وتترك فيه أثراً يظهر في كتاباته.

على أن العنوان لا يهتم من هذه الروافد الا بقسم واحد هو الروافد العربية. فما المقصود بهذه الصفة على وجه الدقة؟ لقد غدا من المعروف الآن أن الشابي كان احدى اللغة، وأنه كان يتألم لجهل لغة اجنبية، وقد كتب في 22 فيفري 1933 إلى محمد الحليوي بأنه ذاك حين حدثه عن أحمد زكي أبي شادي صاحب مجلة «أبولو» فقال له: «نسيت أن أذكرك أن مما طلبه مني أبو شادي في رسالته الثانية أن أمده من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص من الأدب الفرنسي. فصاحبنا يعتقد أنني أعرف الأدب الاجنبي، ولذلك يطلب مني هذا الطلب. وإنه ليحز في قلبي يا صديقي ويذمي نفسي أن أعلم أنني عاجز، عاجز، وأنني لا أستطيع أن أطير في عالم الأدب الا بجناح واحد منتوف»⁽³⁾. ومن ثم فإنه لما يبدو من قبيل المفارقة أن نتحدث عن روافد أجنبية في تجربة الشابي الابداعية. الا أن المعروف أيضاً أن الشابي كان يقبل بنهم شديد على ما كان يترجم إلى العربية في الثلث الأول من هذا القرن. ولنا في مذكراته ورسائله ودراسته عن الخيال الشعري عند العرب «اشارات صريحة إلى ما كان يقرأه من كتب ومقالات ترجمها اصحابها عن لغات أجنبية أو افردوها للحديث عن علم من اعلام الأدب الغربي أو تيار من تياراته أو حقبة من حقبه. على أن تتبع المصادر الأجنبية في أدب الشابي لا يتوقف عند النصوص المباشرة، وإنما يتجاوزها إلى النصوص غير المباشرة. فأكثر الأدباء الذين تأثر بهم الشابي صدروا فيما كتبوا عما اطلعوا عليه وتمثلوه من أدب الغرب. وقد أدرك الشابي ذلك فقال في تقديمه لديوان «الينبوع»: «أعتقد أنني لا أكون غالباً في شيء إذا قلت أن عصرنا الحاضر يمتاز عن كل ما سبقه من العصور بامتزاج الثقافات فيه امتزاجاً عظيماً لا نظير له، وأن الأدب العربي الحديث قد اختلط بأداب العالم اختلاطاً لم تعرفه تواريخ الآداب في عهودها السابقة»⁽⁴⁾ فكيف نخرج فيما كتبه جبران أو نعيمة أو المازني أو طه حسين على سبيل المثال - ما هو وليد مطالعته للنصوص الادبية العربية مما هو مقتبس من النصوص الاجنبية حامل ليسمها؟

على أن انتماء النصوص المترجمة إلى الآداب الاجنبية فيه نظر من جانب آخر، فهذه القصص والأشعار التي يقال لنا ان المنفلوطي أو المازني أو حافظ ابراهيم أو احمد حسن

الزيات أو غيرهم قد نقلوها إلى اللسان العربي، ما حظها من اللغات الاجنبية التي كتبت فيها أول مرة؟ وما مقدار الزيادة والنقص والتغيير التي طرأت عليها حينما حولت إلى العربية؟ وإلى أي حد يصح لنا أن نقول أن الاديب يتغير أسلوبه وعباراته وطريقته في الكتابة حين يترجم؟ وعلى وجه التمثيل نقول أن تأثر الشابي في قصيدته «صلوات في هيكل الحب» برواية «رافائيل» للامرتين أمر لا يرقى اليه الشك، خصوصاً بعد العمل الدقيق الذي قام به فؤاد القرقرري حين استقصى وجوه التماثل بين النصين في مستوى المعاني والمعجم والتراكيب والصور والاسلوب⁽⁵⁾ ولكن الامر الذي نعتقد أنه لم يزل ما يستحق من بحث هو ضبط الدور الذي اضطلع به الزيات عند قيامه بنقل «رافائيل» إلى العربية، فهل كان وفيماً للنص الفرنسي؟ وهل استرسل به السياق أحياناً، أو غمض عليه مقصد، أو نقلت عليه عبارة، أو تبت عن نوقه صورة؟ وإن حصل هذا أو بعضه فكيف تصرف في النص الفرنسي؟ وهل أن الشابي اقتصر على التأثر بما صحت نسبته إلى لامرتين أم أنه أخذ ايضاً ما هو من اضافات الزيات؟

إن هذه الأسئلة تحتاج إلى وقت وجهد للوصول بها إلى الغاية، وهي في الحق ذات مدى لا يحده هذا البحث عن روافد التجربة الابداعية عند الشابي، وانما تتصل بمسألة الترجمة ودورها في تطوير الآداب القومية، وهذه شعبة من البحث تجد لها مجالاً وسيعاً في الدراسات المفردة في الأدب المقارن لما يسمى بالمسالك التي عن طريقها يحصل التأثر بين الآداب القومية بعضها ببعض.

أما الكلمة الثالثة التي تستوقفنا في هذا العنوان فهي صفة «الإبداعية» التي وسمت بها تجربة الشابي. وكلمة الابداع ذات معنى رجراج، فهي تستخدم عادة للدلالة على ما ينشئه الاديب من شعر وقصص وتأملات وخواطر وسيرة ذاتية وأدب رحلة وما أشبه ذلك، وهذه المدلولات تفهم عادة من حيث هي مقابلة لنوع آخر من انواع الكتابة هو النقد، وهو يتخذ النصوص الإبداعية منطلقاً له، فيشرحها ويقومها ويبرز محاسنها ويعيوبها. إلا أن المسار الطويل الذي قطعه النقد إلى أيامنا قد جعله يتطلع هو ايضاً إلى أن ينزل بمنزلة الإبداع، فهو قول على قول، إلا أنه لم يعد يرضى بالبقاء في هامش النصوص الإبداعية رقيباً عليها أو خادماً لها، وإنما أصبح ابداعاً حائماً حول ابداع، والذي نريد أن نصل اليه من ذلك أن التجربة الابداعية عند الشابي لا تقتصر على أدبه الانشائي من شعر وقصة

ومذكرات ورسائل وإنما تضم إليه أدبه النقدي في مقالاته ودراسته عن «الخيال الشعري عند العرب». وقد أشار محمد الحليوي إلى ذلك حين تحدث عن الخيال الشعري فقال: «والأسلوب ما أقول عنه؟» «أنه أية النهضة الأدبية في تونس، والمطابع التونسية لم تخرج حتى اليوم أثراً فنياً يعادل كتاب «الخيال الشعري» في عبارته الشعرية ولغته النقية وأسلوبه البليغ [...]» اننا نعتبر كتاب «الخيال الشعري كطرفة [كذا] فنية في الكتابة أكثر منه بحثاً علمياً يملئ على مؤرخ الأدب نظرياته وأحكامه ويضطره لاعتماد آرائه واستنتاجاته»⁽⁶⁾ ومهما يكن حظ هذا الرأي من الصواب، فإنه يدعونا إلى أن ندخل هذا النص النقدي التنظيري في حيز التجربة الإبداعية للشابي، وأن نتقرب من خلاله المصادر التي استمد منها صاحبه آراءه وشواهد.

ولعلنا بهذه الطريقة نكون أقرب إلى فهم تجربة الشابي الإبداعية في شمولها، وفي الحركة الخفية التي تتحكم في نشأتها. ذلك أن المبدع وإن خرج من جنس أدبي إلى جنس آخر، ومن شكل من أشكال الكتابة أو التعبير إلى شكل آخر لا يمكن إلا أن يكون منطلقه الفكري وقيمه الجمالية واحدة. فكيف لا يجوز لنا أن نقرب بأن المصادر التي أثرت في الشابي واحدة في شعره ونثره، وفي أبداعه ونقده؟

مصادر الشابي في الدراسات:

يتعين علينا أن نقرب بأن عددا من الباحثين قد انكب على هذه المسألة، وسعى إلى تبين المصادر التي اطلع عليها الشابي وأثرت في رؤيته للكون وفي تجربته الإبداعية. ولم يكد يخلو بحث من الإشارة إلى حذو الشابي حذو هذا الأديب أو ذاك، ولو شئنا أن نستعرض هذه الدراسات تفصيلاً لضاق عنها المقام، ولذلك فإننا نكتفي بالإلماع إلى أهمها. فهذه الدراسات تنقسم إجمالاً إلى قسمين - قسماً يدخل في تاريخ الأدب ويعمد أصحابه إلى ذكر ما كانوا يعرفونه عن الشابي أو عن عصره من معلومات فيسوقونها محاولين من خلالها أن يقدموا صورة عن المؤلفين أو الكتب التي اطلع عليها الشابي وتركزت في نفسه أثراً. ولعل من أهم هذه الدراسات ما كتبه أصدقاء أبي القاسم وخطاؤه من قبيل محمد الحليوي⁽⁷⁾ وإبراهيم بورقعة⁽⁸⁾ ومحمد صالح المهدي⁽⁹⁾ ومحمد الفاضل بن عاشور⁽¹⁰⁾ وزين العابدين السنوسي⁽¹¹⁾ ولهذه الدراسات أهمية كبرى في معرفة ما كان يطالعه

الشابي وما كان يحظى باعجابه، الا أن أفتها الاساسية اعتماد اصحابها على الذاكرة، وهي قلب خؤون، خصوصاً اذا مر على الاحداث المذكورة عهد طويل⁽¹²⁾.

ومما يدخل في هذا الباب ما يلتقطه بعض الدارسين الذين لم يعرفوا الشابي ولا عاصروه من معلومات عن عصره توجد قرائن تؤكد أن الشابي اطلع عليها، ومن هذه الدراسات البحث الموثق الذي أنجزه محمد فريد غازي بالفرنسية عن «البيئة الزيتونية وتكوين أبي القاسم الشابي»⁽¹³⁾ وقد عاد فيه إلى سجلات جامع الزيتونة واستخرج منها الكتب المقررة حين كان الشابي يزاوّل دروس الزيتونة. وقد تتبّع غازي المؤلفات التي قراها الشابي طالباً في التفسير والحديث والسيرة والكلام والقراءات والتجويد ومصطلح الحديث وأصول الفقه والفقه والمواثيث، والتصوف والأخلاق والنحو والصرف والبلاغة والأدب والانشاء والتاريخ والجغرافيا والتوقيت والاملاء والخط والعروض والمنطق والحساب والجبر وعلم الهيئة وعلم الفلك. ان هذا العمل المضي قد ال بصاحبنا إلى التساؤل عن مدى جدواه فقال: «ماذا بقي للشابي من تكوينه الديني والفقه المالكى؟ وأين أثر ذلك فيما كتب؟ لا نجد على ذلك دليلاً. فهل يتعين علينا إنن أن نهمل هذا التكوين الزيتوني ونلغيه؟ أبداً. وبدل أن نبحت عن الرجال فالاهم أن ننظر في البرامج التي أجبر، وكل جيله، على اتباعها بخضوع [...] إن البرنامج يعوض الشيوخ. وهو يساعدنا على أن نستخلص الثقافة الاساسية لشاعرنا: وهي ثقافة أدب مفتوح تفكرنا بآبن المقفع والجاحظ»⁽¹⁴⁾. ومن ثم فإن هذا العمل وما هو منه بسبيل - وإن كانت قيمته متاكدة - يعد تاريخاً للثقافة والتعليم أكثر مما يعد بحثاً في ابداع الشابي وفحصاً عن النصوص التي كان لها أكبر الأثر في توجيهه واثرائه.

وأما الفئة الثانية من الدراسات فقد اهتم اصحابها بضبط آثار الشابي واتجهوا إلى النصوص التي تركها الرجل، فسعوا إلى التنقيح عن مصادرها. وحسبنا أن نشير هنا إلى بعض هذه الدراسات فنتخذها عينات تمثل الاتجاهات الأساسية للبحث في هذا المجال. ويعد كتاب «الشابي وجبران» لخليفة محمد التليسي من أبرز هذه المؤلفات⁽¹⁵⁾. وقد عقد فيه فصلاً عنوانه «الشابي وجبران» أخذ فيه على الباحثين في علاقة الشابي بجبران اقتصارهم على ذكر التأثير دون تحديد مداه. فبين أن الشابي «تلميذ نابغ لجبران، والتلمذة تعني التشابه في الخصائص الفنية وفلسفة الحياة»⁽¹⁶⁾ ومن ثم انبرى يوضح التماثل بين

الرجلين في التغني بالحب والحرية والتمرد. كما وقف عند قصيدة «النبى المجهول» وبين علاقتهما من حيث المعاني والصور بفصلي جبران «بين ليل وصباح» و«خليل الكافر»، وخلص إلى أن الشابي متأثر بجبران من حيث الأفكار والأسلوب الشعري والنثري، ولئن كان هذا الفصل مقنعاً في بدايته فإنه لم يكن كذلك في نهايته. ذلك أن التشابه في الأفكار وإن كان من الميسور أن تثبت وجوده في بعض النصوص دون سائرهما، فإن التشابه في الأسلوب لم يقع بيانه أو البرهنة عليه، وإنما جاء في شكل حكم قاطع لا ينهض على صحته دليل.

ومما أنجز في هذا السياق عمل عمر الامام وعنوانه «محاولة في ضبط مصادر أدب الشابي»⁽¹⁷⁾، وقد اعتمد فيه على ما استشهد به الشابي من عناوين كتب أو أبيات شعر أو أسماء أعلام في رسائله أو مذكراته أو بحوثه أو قصائده فاستخرج ذلك كله واعتبره دليلاً على المصادر التي استقى منها الرجل ثقافته. إلا أن هذا العمل - على قيمته - لم يتخلص من الآلية. فيكفي أن يذكر الشابي اسم شاعر أو كاتب أو يورد شيئاً من شعره أو نثره حتى ينظم صاحب البحث اسم هذا الأديب أو المفكر في قائمة مصادر الشابي. ونتيجة ذلك أن الانطباع الذي نخرج به بعد الفراغ من قراءة هذه الرسالة أن الشابي اطلع على الأدب العربي القديم والحديث كله أو يكاد، إضافة إلى المصادر الأجنبية القديمة اليونانية والدينية. وعيب هذا البحث - فيما نرى - وقوف صاحبه عند التصريحات وتعجله في تحديد المصدر دون أن يفحص عن أثر تلك المصادر المزعومة فيما أبدعه الشابي.

الشابي قارئاً:

ثمة علامات تدلنا على أن الشابي كان قارئاً نهماً. وفي مذكراته التي تمتد من أول جانفي 1930 إلى السادس من فيفري 1930 صدى لهذا النهم جلي. فهو يحدثنا عن زيارة صديقه المجنون لبيته ويذكر أن عينيه، لا تستقران على حاجة لحظة واحدة، مرة على السقف، وأخرى على الباب، وأخرى على المنضدة التي صفت فوقها كتب مختلفة، وطوراً على النافذة، وحيناً على خزانة الكتب الصغيرة⁽¹⁸⁾ وتكثر هذه الكتب في غرفة الشابي الذي كان طالباً بمدرسة الحقوق التونسية فيتلهم بتنظيمها ولا يستطيع أن يمتنع عن القراءة «جلست إلى المنضدة وأخذت أتلهم بتنظيم الكتب والعبت بالأوراق. وماهي إلا

ساعة حتى اقبل صديق أديب ويبدء السياسة الاسبوعية» فتناولتها منه وأخذت أقرأ بعض فصول فيها»⁽¹⁹⁾ وعلى الرغم من أنه يشعر أحياناً بعزوف عن الكتب فيقول: «أحس بكتابة عميقة تستحوذ على مشاعري وتقبض على قلبي وتجعلني أكره الكتب والاسفار والمحابر والأقلام»⁽²⁰⁾ فإنه كان عاجزاً عن مقاومة اغراء الكتب حتى أثناء جولاته في المنتزهات والبراري: «قام بنفسي أن اقضي الامسية في ذلك المنتزه الجميل الحبيب إلى نفسي «البلفدير» [...] فكرت فيما ينبغي لي أن أحمله معي من الكتب في نزعتي الجميلة. وتلك عادة من عادات نفسي، لا أستطيع أن اذهب إلى البرية أو إلى بعض النزهات دون أن استصحب كتاباً»⁽²¹⁾. لا، بل انه - على كثرة الكتب في غرفته - يرتاد المكتبات العامة، وهو يحدثنا في مذكراته عن زيارته «قاعة المطالعة بجمعية قدماء الصادقية»⁽²²⁾.

ويبدو أن عكوفه على المكتبات العامة قد بدأ في سن مبكرة نسبياً. فهذا ابراهيم بورقعة يذكر لنا أن أبا القاسم كان من رواد مكتبة الخلدونية ولما يبلغ الخامسة عشرة من عمره فيقول: «كان عام ألف وتسعمائة وثلاثة وعشرين، وكنت فيه كثير التردد على مكتبة الخلدونية مساء غالب كل يوم. وكنا معشر الرفاق بالمكتبة نقرأ بعد فوق [كذا] الأصابع، وأعني بالرفاق الذين ينذر تخلفهم. وكان من بينهم فتى يدخل علينا بخطى سريعة تدل على الحياة والنشاط، مجهول من الجميع، يأخذ كرسيه بقاعة المطالعة بعد أن يحيي المطالعين بصوت خافت لا يكاد يسمعه القريب اليه. ثم يقف بجانبه فيقيم المكتبة ليحضر له ما يأمر بطلبه. وإذا المطلوب مجلدات ضخام وكتب تحار في حملها وتقليب أوراقها يده الصغيرتان. ثم ينكب على مطالعتها غير محتفل بمن حوله، ولا ينصرف بصره من مطالعة كتاب الا إلى غيره. وكان وقتئذ لسان حال المطالعين يقول له: مالك وهاته [كذا] الكتب وأين لشاب مثلك أن يفهم ما ترمي اليه وما تحويه اسفارها الضخام. وكان البعض الآخر ينظر اليه نظرة المشفق الأسف عن [كذا] ضياع وقت هذا الفتى الذي لا يزال الشباب [كذا] أمثاله يلعبون بالأنهج والطرقات وهكذا كان ذلك الفتى شغل المطالعين، فهم يتحدثون عليه [كذا] همساً، ولا يبخل أحدهم أن يشير اليه اشارة إلهازي، الساخر»⁽²³⁾ ماذا كان الفتى يقرأ آنذ؟ وهل بإمكاننا أن نحدد مجال مطالعاته إن لم نحدد عناوين الكتب التي كان يقرأها؟ لا نستطيع ذلك تدقيقاً، وإنما نرجح أن يكون القسم الأكبر من تلك المطالعات مندرجاً ضمن البرنامج المقرر في الزيتونة التي التحق بها الشابي سنة 1920 وتخرج

منها محرراً على شهادة التطويع سنة 1928. على أن ذلك لا ينبغي أن يدفعنا إلى حصر قراءات الشابي في ما يخدم برامج التعليم الزيتوني. ففي مذكراته التي كتبها وهو طالب بمدرسة الحقوق التونسية نجده يرثي لزملائه الذين لم تتجاوز مطالعاتهم تلك الكتب المقررة ويرى أن نفوسهم «لم تألف غير علوم جامع الزيتونة وأساليبه، ولم تقرأ من غير ذلك إلا دروس الحقوق، مسكينة هاته [كذا] النفوس مسكينة»⁽²⁴⁾ وفي هذا القول ما يشي بأن الشابي كان طلبة، وأنه كان يعد الكتب المدرسية المتداولة عبثاً ثقيلاً لأبد من التخلص من وطأته بفتح كوى جديدة تجد فيها النفس مستراحاً وجماماً، فإن لم تفعل غدت جديرة بالراء والشفقة.

مصادر الشابي

إن الملاحظات التي أدينا تمثل جانباً أساسياً من المصاعب التي يواجهها الباحث عن المصادر التي نهل منها الشابي. فإذا نحن سائرنا عمر الإمام في عمله الذي أشرنا إليه، وقد ذهب فيه إلى اعتبار كل الاعلام أو المؤلفات التي أتى على ذكرها الشابي مصادر له، وإذا نحن وافقنا أبا القاسم محمد كرو في قوله أن الشابي «لم يترك ديوان شعر مطبوع لشاعر عربي، قديماً كان أو معاصراً الا قرأه»⁽²⁵⁾ جاز لنا أن نعد عملاً من هذا القبيل غير جدير بالوجود. إذ حسبنا أن ننشئ مسرداً لما تضمنته كتابات الشابي، أو قائمة للدواوين المطبوعة قبل سنة 1934 التي توفي فيها، حتى نقول اننا ضبطنا مصادر الشابي.

أما الطريقة الأخرى المتمثلة في تسقط وجوه الشبه بين نصوص الشابي وبعض النصوص الأخرى والخلوص من ذلك إلى البرهنة على تأثر الشابي بأصحاب هذه النصوص، فإنها - في رأي الشاذلي بويحي - أبعد ما تكون عن العلم وما يقتضيه من منهج وجد ونزاهة. يقول: «أمن البحث العلمي في شيء، بل أمن الجد والنزاهة أن يلتمس للتأثير حجة في مجرد ورود معنى أو معان في بيت أو قصيدة أو قصائد لشاعر ولثان؟ فأين ما قرره جميع العلماء ورضيه الناس من أمر توارد الأفكار، وأنت تجده حتى في العلم بلة الفكر والأدب؟ ثم هل نجرد الشاعر من كل ما قرأ وسمع وعلم حتى يتسنى لنا القول بعدم التأثير فيه، أم نقرر إذن أن كلا أثر وكلا تأثر، هذا بذاك وذاك في هذا؟ عندئذ لم يعد هذا القول علماً بل ولا القول قولاً»⁽²⁶⁾ ويرى بويحي أنه لا يجوز لنا أن نقول بتأثر

هذا الشاعر بذاك اعتماداً على ما بينهما من اشتراك في معنى أو في عدد من المعاني محدود. وليس صحيحاً أن نقول أن الشابي متأثر بالميتولوجيا الاغريقية لمجرد عثورنا في شعره على «عرانس النور» أو «الآلهة» أو «فينيس» أو ماجرى مجراها. يقول: «إنما التأثير أن ترى النزعة والاتجاه الشعري والمذهب بل والتلمذة المباشرة وغير المباشرة، وأن تلمس ذلك في تيار كامل للمعاني [...]» وهو أن يفرض عليك التصديق بالنسب بين الشاعرين طريقة في الأسلوب ولون [كذا] لتناول المعاني وابرازها وصياغتها وسبكها» (27)

إن هذا المعنى الذي ذهب اليه بويحي أقوم مما نجده عند غيره من الباحثين. للشابي أن يقرأ ما شاء، ولكن ما يقرأه لا يصبح كله رصيذاً يوجه العملية الإبداعية عنده. فما أكثر ما يقرأ المرء الكتاب والكتب فلا تثير فيه فكرة ولا تحرك شعوراً، وما أكثر ما يقرأ كتاباً أو صفحة فتقلب حياته رأساً على عقب، وما أكثر ما تستفزّه جملة أو فكرة فإذا به يتصدى لها ويخرج منها نقيضها. فإذا أضفنا إلى هذا ما يعرض للمرء من علاقات شخصية ومن ارتياد النوادي والمجتمعات والحلقات والاساتذة والشيوخ - وقد كان للشابي من هذا كله نصيب - أدركنا أن البحث عن مصادر الإبداع عمل محفوف بالصعاب وأن دون بلوغ الهدف منه خطر القتاد.

المصادر وأطوار ثقافة الشابي

من حسن حظ المقبل على دراسة مصادر الشابي أنه يجد جل ما بقي لنا من آثاره مؤرخاً. فهذا ديوانه يضم عشرين ومائة قصيدة أو مقطوعة لم يخل منها من التاريخ الأربعة عشر نصاً. أولها بعنوان «يا حماة الدين» وهو موجود بين «طريق الهاوية» الذي كتب في 19 جويلية 1930 و«شجون» وقد كتب يوم 28 أكتوبر 1930. ولعلّه أن يكون قد كتب في تلك الفترة أيضاً. أما قصائده «اياك» و«كهرياء الغرام» و«صيحة الحب» و«عود الغواني» و«ليلة عند الحبيب» و«ليت شعري» و«في سكون الليل» فقد كان زين العابدين السنوسي نشرها في كتابه «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» ضمن جزئه الأول الذي صدر سنة 1927، وهذا التاريخ كاف للدلالة على الفترة التي نظمت فيها. وكذا الشأن بالنسبة إلى قصائد ثلاث أخرى نشرتها جريدة «النهضة» بتونس في أوائل سنة 1928. أولها بعنوان «دموع الالم» وقد نشرت في 25 جانفي 1928، والثانية «إلى البلبل» وقد نشرت يوم أول فيفري 1928 و الثالثة عنوانها «الأديب» نشرت في 26 فيفري 1928.

ولئن جاءت قصيدة «النسيم يهب» غير مقيدة بتاريخ فإن ارتباطها بزواج الشابي، وقد تم خلال سنة 1931، يجعلنا نجزم بأنها نظمت في بحر هذه السنة. لم يبق لنا إذن إلا نصان اثبتهما ناشر الديوان وذكر في هامش كل منهما أن «القصيد في الاصل المخطوط بغير تاريخ» وهذان النصان هما «قال قلبي للاله» و«زئير العاصفة». أما «الخيال الشعري عند العرب» فنعرف أنه كان محاضرة القاها الشابي خلال سنة 1929، وأما «المذكرات» فمنحصرة بين يومي 1 جانفي 1930 و 6 فيفري 1930، وأما «الرسائل» التي تبادلها الشابي مع محمد الحليوي فقد كتبت اقدمها يوم 7 جويلية 1929 وكتبت الاخيرة منها يوم 12 أوت 1934. ومن شأن هذا التاريخ الذي يكاد يكون سائداً فيما بقي لنا من آثار الشابي أن يساعدنا على استخلاص الاطوار الاساسية التي مرت بها ثقافة الرجل، والنصوص التي نعتقد أنها أثرت في ابداعه أكثر من غيرها.

ولابد لنا ههنا من أن نشير إلى أن ما تضمنته بعض الدراسات في هذا الموضوع مختلف بعضه عن بعض أشد الاختلاف. فابراهيم بورقعة يعتبر أن الطور الأول من أطوار ثقافة الشابي كان موسوماً بتأثير والده الذي سافر إلى الأزهر طالباً العلم فلم يعد منها إلا وقد تشبع بـ «مذاهب المتصوفة وحفظ غالب كتاب الإحياء للغزالي [...] وقد أثر تأثيراً محسوساً في نفس ابنه أبي القاسم»⁽²⁸⁾ واعتماداً على هذا القول يمكننا أن نقول أن النصوص الأولى التي انطبعت في ذهن صاحبنا كانت نصوص أهل التصوف. إلا أن محمد الحليوي يذكر لنا أثناء حديثه عن سنة 1925 أن «جبران أغرى الشابي بالبحث عن الأدب الرومنطيكي المترجم للعربية ودراسة شعر ابن الفارض وابن عربي اللذين كان يتحدث عنهما جبران في فصوله»⁽²⁹⁾ فهل كان التصوف بالنسبة إلى الشابي باباً مهد له الدخول إلى حرم الرومنطيقية، أم أن الرومنطيقيين هم الذين قادوه إلى عالم المتصوفة؟ إذا نحن تتبعنا شعره ملنا إلى ترجيح الرأي الثاني. ذلك أن النصوص القليلة التي كتبها الشابي خلال سنتي 1923 و 1924 لاتتم عن أي تأثر بالتصوف. ومهما يكن من أمر فإن حديث الشابي عن وحدة الوجود والاندماج في مظاهر الكون أو النشوة الصوفية لا يكفينا للقطع بأنه كان متأثراً بأعلام الصوفية.

ومن جهة أخرى فإن محمد فريد غازي في دراسته للمؤلفات المقررة بجامع الزيتونة يذكر عدداً من النصوص التي اطلع عليها الشابي، وهي متنوعة، إلا أن ما يهمنا منها هو

ما كان ذا صبغة أدبية أو نقدية، وهذه المؤلفات هي «العمدة» لابن رشيق، ومقامات الحريري، و المعلقات، وشرح «بانة سعاد» لكعب بن زهير، وشرح بردة البوصيري⁽³⁰⁾ وهذا الرصيد الأول هو الذي أسهم في تكوين ثقافته الأدبية وذائقته الشعرية. إلا أن الحلوي يذكر متحدثاً عن أطوار شعر الشابي أن الطور الباكر الذي يتمثل في المحاولات الأولى يظهر فيه «تأثر الشاعر الناشئ» بشتى الأساليب والتيارات ابتداء من الصفي الحلبي والشاب الظريف إلى جماعة المهجر قويهم وضعيفهم⁽³¹⁾ والفارق بين الرايين كبير. فغازي يحدثنا عن نصوص قديمة يعدها القدامى والمحدثون - أو يعدون بعضها على الأقل - من عيون الأدب العربي كالمعلقات والمقامات، في حين يجعل الحلوي من الشابي في طوره الأول مقلداً لشعراء عصر الانحطاط، ولأدباء المهجر.

والناظر المدقق في أشعار الشابي الأولى يجد مصداق قول الحلوي في النفس التقليدي الصرف الذي طغى على عدد من نصوصه من قبيل «الغزال القاتن» و«أيها الحب» و«أياك» و«كهرياء الغرام» و«صيحة الحب» و«وعود الغواني». ووطأة التقليد واضحة جلية في هذه النصوص مواضيع وأساليب وصوراً ومعجماً. إن أثر صفي الدين الحلبي على سبيل المثال بيّن في هذا الميل إلى البديع والاستعارات والكنايات ومهجور اللفظ، في قول الشابي في مقطوعته «وعود الغواني»:

علقتني بارتششاف الرضيب

من جنى لغمر جمـيل أشنب

قد تحلى طلعه من ظلم

يخلب اللب بنظم الحبيب

فإذا القول سـراب لامع

وإذا الوعد كـبـرـق خـلـب

وإذا المربع قـاع صـفـفـفـف

مـقـفـفـفـف، إلا برث الطلب⁽³²⁾

ولكننا مع ذلك لا نرى فائدة في الرجوع إلى الحلبي وأضرابه من شعراء عصر الانحطاط لنفهم هذا الميل إلى الصنعة وركوب الأغراض التقليدية عند الشابي. ذلك أن المحيط الثقافي الذي كان سائداً حينما كتب شاعرنا هذه النصوص كان ممثلوه شعراء

التقليد من هذا الصنف. والنظرة العجلى نلقها على مختارات زين العابدين السنوسي الشعرية كفيلة بأن تضعنا بإزاء حركة كاملة لها شيوخها ومريدها، ومن أبرزهم محمد الشاذلي خزندار وإبراهيم بن شعبان والصائق الفقي ومحمد الخضر بن حسين. ولعلنا لا نعدم الصواب ان نحن ذكرنا ههنا أيضاً الشيخ محمود قبانو والبليجي المسعودي.

إن هذه النصوص الأولى التي دخل بها الشابي حرم الشعر هي التي غدت عنده مبعث ازراء واشفاق وسخرية، وقد صرح بذلك حينما حدث محمد الحليوي في إحدى رسائله له بأنه استبعد من ديوانه الذي كان يصدد اعداده للنشر عددا من القصائد التي لم يعد راضياً عنها فقال: «إن قسماً كبيراً مما نشر لي لا أريد نشره لأنني أراه لا أهمية له أما في روحه أو في أسلوبه، ولأنني أرى فيه سذاجة كسذاجة الأطفال ابتسم لها الآن وأعجب لنفسي كيف سولت لي نشره في حينه، ولكن هي الأيام»⁽³³⁾

على أن التقليد في هذا الطور الأول لا يقتصر على ما ذكرنا وإنما يتجاوزه إلى نوع آخر من الشعر ليس بالتقليدي البحت ولكنه لا يعد من التجديد أيضاً. ونعني به الشعر الوطني. وفي «أغاني الحياة» نصوص كثيرة تدخل في هذا الغرض منها «خلّة للموت» و «تونس الجميلة» و «نظرة في الحياة» و «غرفة من يم» و «إلى الطاغية» و «قالت الأيام». وهذه النصوص لا تكاد تختلف عما دأب عليه معاصرو الشابي في تونس وفي الشرق من احتفال بهذا الغرض الذي كانوا يعدونه عنواناً من عناوين التجديد الشعري. على هذا النحو نجد قصائد محمد الشاذلي خزندار وأبي الحسن بن شعبان وسعيد أبي بكر والطاهر الحداد وغيرهم. ولكننا لا نستطيع أن نقرأ هذه النصوص دون أن نرد نشأتها إلى شعراء مدرسة البعث وخاصة منهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي. وليس من شك لدينا في أن الشابي قد قرأ أشعارهم، ولولا ذلك لما وجدناه يحكم عليهم ويَقُومُ أدبهم. وقد ذكر تعقيباً على مقال الحليوي «الشعر في تونس» - أن الشهرة لا يمكن أن تعد مقياساً لجودة الأدب، فقال: «لنجرب استعمال هذا المقياس حتى نرى مبلغ ما هو عليه من دقة أو تسامح، هذا شوقي وهذا طه حسين، انهما أشهر شعراء العصر وأدبائه، لا مرأى في ذلك، ولكن من تراه يقول أن الأول أعظم شعراء عصره وأن الثاني أعظم أدباء العربية في هذا الجيل؟ لن يقول هذا ناقد يحترم نفسه ويزعم أن له عقلاً يفكر قلباً يتدبر، وما أحسب صديقنا الحليوي إلا معنا في هذا الرأي»⁽³⁴⁾ وقد ألح التليسي إلى أن بعض

الدارسين يجعلون الشابي تلميذاً لحافظ إبراهيم، فعقد فصلاً بعنوانه «الشابي ومدرسة حافظ إبراهيم»⁽³⁵⁾، ولئن لم يحدد لنا اسم هذا الزاعم ولم يحلنا على مرجع يعينه فإنه نبهنا إلى وجود هذا الرأي وسعى بطرق شتى إلى تنقيده.

والحاصل أن الشابي كان في هذا الطور الأول المبكر متابعاً لشعراء التقليد وشعراء الاحياء أو البعث في تونس وفي الشرق العربي. أما ما اخترنته ذاكرته من روائع الشعر الجاهلي والاموي والعباسي فإنه لم يجد سبيلاً إلى التبلور والتحول إلى طاقة باعثة على الابداع. وقد كانت وطأة هذا التصور التقليدي شديدة في السنوات الأولى التي كتب فيها الشابي. ومن ثم فإننا لا نجد اصداء هذه المصادر الا في النصوص التي كتبت بين سنتي 1923 و 1926 . وربما وجدنا بعض بقاياها المتفرقة خلال سنة 1927 .

أما الطور الثاني الذي شهدته ثقافة الشابي فإنه قد بدأ في رأي إبراهيم بورقعة مع جماعة المهجر. وهو يربط بين التحاق الشابي بالزيتونة وانفتاحه على هذا اللون الجديد من الكتابة يقول: «تغيرت عقلية أبي القاسم الشابي بعد وروده على الجامع الاعظم وبعد أن درس به مدة ثلاث سنوات [كذا]. فقد طالع في بحرهما الكثير من كتب جبران خليل جبران وغيره من كُتّاب المهجر وجد في نفسه راحة إلى نثرهم وشعرهم [...] وأصبح أبو القاسم يكتب بالقلم الذي يكتب به جبران، وينظر إلى الحياة بالمنظار الذي ينظر به إليها جبران»⁽³⁶⁾. أما الحليوي فإنه يرى أن تأثر أبي القاسم بجبران وبغيره من أدباء المهجر وليد الطور الأول من اطوار ثقافته⁽³⁷⁾ والذي نميل إليه أن اكتشاف الشابي لجماعة المهجر لم يكن حال انتقاله إلى الزيتونة سنة 1920 وإنما حدث بعد فترة زمنية تقارب خمساً من السنين. وقد ذكر الحليوي في مقدمة «رسائل الشابي» أنه تعرف عليه سنة 1925 وكان لا يزال طالباً بالزيتونة فقال: «وكنّا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العقاد في كتابيه «الفصول» و «المطالعات» والمازني في كتابه «حصاد الهشيم» وميخائيل نعيمة في «الغريال» وجبران في «العواصف» و «الاجنحة المتكسرة». وقد فتح هؤلاء الكُتّاب عقولنا على عالم جديد من الأفكار والمفاهيم والمقاييس للادب»⁽³⁸⁾. والذي يعني أن هذا القول أمران: أولهما أن الحليوي نص على أن سنة 1925 لا تعدو أن تكون بداية اكتشاف الجماعة لهذا اللون من الأدب. وهذا ما تدلنا عليه قصائد الشابي نفسها. فأول نص يظهر

لنا فيه بعض التأثير جبران مؤرخ في هذه السنة وهو «في الظلام»، ويعدده «أنشودة الرعد». ثم يبدأ أثر جبران في شعر الشابي في البروز خلال سنة 1926، ثم يتعزز بعد ذلك. أما الامر الثاني الذي يستوقفنا في قول الحليوي هذا فهو الترتيب الذي توخاه عند حديثه عن المؤلفين الذين كان يقبل مع الشابي على قراءة ما يكتبون. فقد قدم العقاد والمازني على نعيمة وجبران. ونحن نعتقد أن الشابي تأثر بجماعة المهجر قبل أن يتأثر بجماعة الديوان. لا، بل اننا نعتقد أن ما اطلع عليه من كتابات المهجريين هو الذي حدا به إلى الاقبال على كتابات جماعة الديوان.

وفي هذا السياق يمكننا أن نرى في «الغريال» محلاً أساسياً لتقاطع جملة من الخيوط لا ننشك في انها اشتبكت على نحو طريف وتكون منها نسيج ثقافة الشابي. وأهم هذه الخيوط في رأينا ستة: الدعوة إلى التجديد، التعريف بأدباء المهجر، التنبيه إلى جماعة الديوان، الازراء بمدرسة البعث، الكشف عن كنوز الأدب القديم، الانفتاح على الادب العالمي، وسنحاول أن نعرض لهذه الخيوط في ايجاز.

1 - الدعوة إلى التجديد: ان كتاب «الغريال» صوت هادر يريد أن ينفذ ما ران على الأدب العربي طيلة عصور الانحطاط من سلبيات. ويسعى نعيمة إلى الاقتناع بأن القسم الاكبر من الأدب العربي خارج عن الأدب اصلاً لأنه تقليد اعمى وانصراف عن نبض الحياة المتجدد، فيقول: إن «المرض الذي ألم بلغتنا اجيالاً متوالية كان شللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزها السابق جيفة تتغذى بها اقلام الزعانف المستعبدين وقرائح «النظاميين» و «المقلدين»⁽³⁹⁾ وهو يتسامل بجراة: «أي فكر جديد أودعه العقل العربي منذ خمسمائة سنة في خزانة الآداب العمومية فتداولته اللسان وسهرت فوقه العقول»⁽⁴⁰⁾ ويثور نعيمة على من يسميهم ضفادع الأدب أولئك الذين يتوهمون «أن تسيير الادب منوط بهم، بل إن أعنته المسكونة كلها في أيديهم وهم المسؤولون عنها، فليس للخلق في فلسفتهم من مكان، وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة اجزاها من محل من الاعراب في قاموسهم، اما مسؤوليتهم فتنحصر باعتقادهم في ابقاء القديم على قدمه، وقد فاتهم أن الحياة تتم نفسها وهم نيام»⁽⁴¹⁾ وهذا المد التجديدي هو الذي يظهر في دعوة نعيمة إلى فهم الأدب والنقد فهماً جديداً يقطع الاسباب مع مفاهيم المقلدة. وفي ضوء هذه

الثورة العارمة يمكننا أن نفهم الكلمات التي صدر بها الشابي دراسته عن «الخيال الشعري عند العرب» إذ قال: «لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة.. أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة»⁽⁴²⁾

2 - التعريف بأبناء المهجر: لقد صدر كتاب «الغريال» سنة 1923 وذلك بعد أن التأم عقد أدباء المهجر الشمالي في «الرابطة القلمية» بسنتين ونيف. لذلك وجدنا نعيمة يُصمّته مقالاً بعنوان «محور الأدب» كان قد وضعه مقدمة لمجموعة الرابطة القلمية سنة 1921، وعرض فيه مفهوم الجماعة الجديد لرسالة الأدب. ولئن كان القسم الأول من «الغريال» يضم مقالات نظرية فإن في قسمه الثاني دراسات تطبيقية لآثار معينة أغلبها من نتاج المهجريين، وقد درس فيها نعيمة ديوان «الأرواح الحائرة» لنسيب عريضة، وديوان «القرويات» لرشيد سليم الخوري و«أنشودة الصوفيين وقصائد سواها» لأمين الريحاني، وكتابي «السابق» و«العواصف» لجبران خليل جبران، إضافة إلى المقدمة التي وضعها نعيمة لمسرحيته «الآباء والبنون» وجعل لها عنواناً «الرواية التمثيلية العربية». ولئن لم يكن موقف نعيمة من هذه الآثار تمجيدياً فإنه لغت النظر إلى ما فيها من آيات التجديد وقد ذكر في معرض حديثه عن كتاب «السابق» لجبران أن هذا الأديب «يتجدد من عام إلى عام، ويخيل اليّ في بعض الأحيان أن مارشحت به مواهبه حتى اليوم لم يكن سوى قطرات من الينابيع التي ستنفجر من روحه فيما بعد»⁽⁴³⁾ وقارئ مقال نعيمة «عواصف العواصف» لا يعيبه أن يلحظ فيه اعجاباً بجبران يتأخم حدود التقديس، فهو يقول فيه مثلاً: «جبران سيحيا في أدينا لأنه ثورة زعزعت أركان حصوننا الأدبية المتداعية وجاعتنا بمقاييس جديدة للجمال في البيان. سيحيا جبران لأنه عاصفة اقتلعت كثيراً من أغراسنا المسنة البالية التي كانت بلا ظل ولا ثمر. سيحيا جبران لا بنقده للتقاليد والطقوس، بل بعواطفه المتدفقة تدفق السيل وبروحه الطامحة أبداً من المعلوم إلى المجهول، من الموجود إلى ما وراء الوجود، السابحة أبداً في عالم الجمال المطلق، الناطقة بالحنان النظام السرمدى»⁽⁴⁴⁾

إن هذا الاعجاب الذي أبداه نعيمة بجبران انساناً وأديباً قد نبه الشابي - في رأينا - إلى وجود هذا الرجل ودفعه إلى البحث عن مؤلفاته والنهل منها. غير أننا نلاحظ أن المختارات التي أوردها نعيمة من كلام جبران أخذت تتسرب إلى شعر الشابي. فنعيمة

ينقل عن جبران قوله: «أنا غريب عن نفسي، فإذا ما سمعت لساني متكلماً تستغرب أذني صوتي».⁽⁴⁵⁾ فتصبح الفكرة في قصيدة الشابي «الكأبة المجهولة»:

أنا كئيب، أنا غريب،

وليس في عالم الكأبة من

يحمل معشار بعض ما أجد

كأبتي مرة، وإن صرخت

روحي فلا يسمعنها الجسد⁽⁴⁶⁾

وقد أعطانا جعفر ماجد ما به ندعم هذا الرأي. فقد لاحظ أن قصيدة الشابي «فلسفة الثعبان المقدس» هي وليدة تأثره بنص نشره جبران في كتاب «السابق» بالإنجليزية، وقد لخص نعيمة هذا النص في كتاب «الغريال». وإذا كان جبران قد جعل الثعبان رمزاً للمستعمرين، والشحور رمزاً للشعوب الضعيفة. ويقول جعفر ماجد: «لاشك أن الشابي قرأ هذا التلخيص في كتاب «الغريال».⁽⁴⁷⁾ إن هذه الملاحظة تتعدى في رأينا الكشف عن الأصل الذي تأثر به الشابي في قصيدته، كما تتجاوز مسألة الروافد العربية وغير العربية في إبداع الشابي، فتبين لنا أهمية الوسطاء⁽⁴⁸⁾ في تكوين ثقافة الشابي، وأهمية نعيمة من خلال «الغريال» على وجه الخصوص.

3 - التنبيه إلى جماعة الديوان: عقد نعيمة فصلاً في كتابه للتعريف بالجزاين

الأولين من كتاب «الديوان» الذي اشترك في وضعه العقاد والمازني. وقد جاء حديثه عنهما مكتظاً بعبارات التقريظ والاجلال. فهما عنده يمثلان في مصر جماعة «اكتشفت لذة الاستقلال في التفكير والشعور. فهي تفكر لذاتها وتشعر لذاتها. ولعل أطيح ساعة في حياتي الأدبية هي الساعة التي اهتمت فيها إلى هذه الجماعة ولمست الحياة الجديدة فيها. فأيقنت من أن ما كان منذ سنين حلاًماً من أحلامي قد أصبح اليوم حقيقة محسوسة».⁽⁴⁹⁾ وكتاب «الديوان» في نقد ثلاثة من أعلام الأدب في مصر هم شوقي وعبد الرحمن شكري والمنفلوطي. وقد أورد نعيمة الكثير من الآراء النقدية التي صدر عنها المؤلفان في ما كتبها، ونوه بحسن فهمهما للأدب وعلاقته بالحياة ورفضهما للبهرج اللفظي وشعر المناسبات.

على أن علاقة «الغريال» بالعقاد لا تقتصر على «الديوان» وإنما تتجاوزه إلى أمر لعله مقصود. فقد عهد نعيمة إلى العقاد بكتابة مقدمة «الغريال» وأفرد آخر مقالاته في هذا الكتاب لتقديم مؤلف العقاد «الفصول» ومما قاله عنه: «تصفحت كتاب «الفصول» فألفيته من الكتب التي تشارك في تأليفها قلب شاعر واع، وفكر متنبه ممحص، وقلم عربي صميم، سهل القيادة في أكثر مسالكة، فتي الروح، مستقل النزعة»⁽⁵⁰⁾ وعلى هذا النحو فإن العقاد يستوقف قارئ «الغريال» في بدايته وفي خلاله وفي نهايته. وبإمكاننا أن نعثر في شعر الشابي على بعض الشواهد التي ساقها نعيمة. فقول العقاد: «انه خير لنا أن يكون لنا مجازفون متهوسون من أن لا يكون بيننا مجازفون على الإطلاق فيقتلنا حب السلامة ونحسبنا ناجين وادعين ونحن في الحقيقة نعرض أنفسنا لأرذل الاخطار»⁽⁵¹⁾ قد انتقل إلى الشابي في قوله:

إذا ما طمحت إلى غاية
ركبت المني ونسيت الحذر
ولم اتجنب وعور الشعاب
ولا كبة الذهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال
يعش أبدا الدهر بين الحفر⁽⁵²⁾

على أن الأثر المهم الذي تركه «الغريال» في الشابي من هذه الجهة أنه أغراه بقراءة كتب العقاد. فهو يحدثنا في رسائله بأنه أطلع على كتاب «ساعات بين الكتب» في منتصف سنة 1929، ويقول: «تمليت بما فيه من صور الفن ومثل الحياة ما لا ينتج إلا عن ذهن جبار ولود وعبقرية نادرة خارقة. أما لغة الكتاب وأسلوبه فهو الأسلوب القيم الجميل الذي لم يكتب العقاد فيما سلف خيراً منه»⁽⁵³⁾ وأنه قرأ ديوان العقاد «وحي الأربعين»: «وفيه ما شئت من فلسفة ناضجة في الحياة والناس، وغزل مطول، ووصف شامل نفاذ، وسخر لاذع عميق. أما أسلوبه فهو أرقى من أسلوب أشعاره الماضية»⁽⁵⁴⁾ قد سعى محمد الطيوي إلى تفصيل القول في أثر العقاد في كتاب «الخيال الشعري عند العرب»⁽⁵⁵⁾ وكذلك فعل التليسي فاستقصى الآراء الأساسية التي استمدّها الشابي في محاضراته من العقاد.⁽⁵⁶⁾ فبينما أن الشابي تأثر بالعقاد في جل الآراء التي عبّر عنها.

4 - الازراء بمدرسة البعث: خص نعيمة احدى قصائد شوقي بمقال وسمه بـ «الدرة الشوقية»، وانبرى فيه يوجه سهام النقد إلى أمير الشعراء لسطحية صورته وجمود افكاره وتناقض معانيه واغراقه في الحشو واهتمامه ببهرج اللفظ وزين القوافي. وقد عاد نعيمة إلى شوقي في مقاله عن «الديوان» فاستعرض عدداً من افكار العقاد فيه، وذكر أنه ما انتهى من نقد بعض قصائده «حتى تركها كوماً من الصدور والاعجاز الشعرية، مفككة الاوصال، متنافرة الألوان والمعاني، يابسة القلب، مكفهرة الوجه. وقد فعل ذلك بمهارة لاشك في أنها قد سببت لشوقي ولعشاق شوقي ألف غصة وغصة»⁽⁵⁷⁾ ان هذا الموقف الصارم من شوقي واضرابه من شعراء الكلاسيكية الجديدة قد اضطلع بدور رئيسي في دفع الشبابي إلى الانصراف عن شعرهم في مرحلة مبكرة، والاستخفاف بشعر المناسبات والشعر الاجتماعي الذي لا يستلهم روح الشعب ولا نفس الشاعر. ولهذا وجدناه يحمل في مقال له عن «الشعر والشاعر» على معاصريه من الشعراء التونسيين فيرى أن القسم الاكبر منهم «ارواح مقفرة مجدبة فارغة لاحس فيها ولا فن ولا حياة»⁽⁵⁸⁾ ويكتب الحليوي حينما بلغه أنه يعتزم هجران الادب، فيقول له «احترمك لانني اجد في ادبك روحاً وقوة لا اجدها عند سواك، وهاته الروح والقوة هي التي اعلق عليها آمالاً ضخاماً. لا تخجل يا صديقي فإني لا اداجي وانما اصارحك في موقف حاسم، في تكوين الادب التونسي الحي الجدير بالخلود وفي تحطيم هاته الاصنام الخشبية التي تحتل مكاناً من الادب، يجب أن يحتله الاحياء الذين يعرفون كيف ينفخون في الشعب روح الحياة والذين يعرفون كيف يعلمونه محبة الحق والقوة والجمال»⁽⁵⁹⁾

5 - الكشف عن كنوز الادب العربي القديم: لئن كان نعيمة يقوض في «الغريبال» باسم التجديد ما حملته لنا عصور الانحطاط من غناء يسمى ادباً، وما داب على تحبيره جماعة الإحياء ومن لف لفهم، فانه مقابل ذلك وقف من بعض اعلام الشعر العربي القديم موقف الاجلال والاحترام. فهو يعتبر ان الشعر الحقيقي يهزأ باختلاف الزمان والمكان. ويحدثنا عن «قصيدة أنشأها منذ عشرات من القرون بدوي يدعى امرأ القيس أو عنتره أو المهلهل أو قيساً العامري نطالعهها اليوم فنعجب بها ونطرب وتهتز عواطفنا»⁽⁶⁰⁾ ويقول في معرض حديثه عن خلود المعري: «لقد دالت الدول العربية بأسرها، أما دولة أبي العلاء فلا تزال

اليوم أعز منها بالامس»⁽⁶¹⁾ ويرتفع ببعض الشعراء العرب إلى مصاف الشعراء العالمين فيرى أن «الشعر الذي يهب علينا من مزامير داوود، وأناشيد سليمان، وأقاصيص هوميروس، وغراميات الجنون، وخمريات أبي نواس، والهيئات ابن الفارض، وروايات شكسبير، هو نفس الشعر الذي نسمعه في زغاريد فتياتنا، ونذب عجائزنا، وترانيم شبابنا وكهولنا، وأغاني شيوخنا، ولا تنوع فيه الا من حيث المظهر»⁽⁶²⁾

على أن نعيمة يقف أيضاً من الأدب العربي القديم موقفاً هجومياً أحياناً، فيرى أن أعلاماً من قبيل امرئ القيس والناطقة النبطية وليبد وعلقمة الفحل وعنترة والمهلهل والمتنبي والهمذاني والاخلط وجريز «غثهم أكثر من سمينهم [...] لا اظنكم ظالمين إلى حد أن ترفعوا أحداً منهم إلى مصاف هوميروس وفرجيل ودانت وشكسبير وملتون وبيرون وهيكو وزولا وغوتي وهينه وتواستوي»⁽⁶³⁾

إن هذا الاعجاب ببعض الشعراء العرب القدام قد شجع الشابي على العودة إلى اشعارهم. ولذلك نجده يتحدث في تعقيبه على مقال الحليوي «الشعر في تونس» عن شهوانية بشار وامرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة، وعن ابن الرومي الذي كان مغموراً في عصره «ولكنه اليوم فخر ذلك العصر وشاعره العظيم»⁽⁶⁴⁾ لعله مدين في رايه هذا عن ابن الرومي لما قرأه عنه في دراسات العقاد والمازني. وهو يكتب إلى الحليوي في إحدى رسائله بأن البشروش مده ديوان ابن زيدون وأنه لم يقرأه بعد، الا أنه يعرف رأي العقاد فيه⁽⁶⁵⁾ والناظر في قصائد الشابي لا يعيبه أن يلمس فيها أثر الشعراء القدامى وخاصة منهم المتنبي في «غرفة من يم» و«المجد» و«سر النهوض» و«السعادة» و«الناس». وكيف لنا أن نقرأ قول الشابي:

يود الفتى لو خاض عاصفة الردى

وصد الخميس المجر والاسد الوردا

ليدرك امجاد الحروب، ولو درى

حقيقتها ما رام من بينها مجدا

فما المجد في أن تسكر الأرض بالدماء

وتركب في هيجانها فرساً نهدا

ولكنه في أن تصد بسهمه
عن العالم المرزوء فيض الأسى صدا⁽⁶⁶⁾

دون أن نستحضر قول المتنبي:

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة
فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضرب أعناق الملوك وأن ترى
لك الهبوات السود والعسكر المجر⁽⁶⁷⁾

بل ليس في «صلوات في هيكल الحب» صدى للمتنبي في قصيدته التي مطلعها:
كم قتيل كما قتلت شهيد
ببيضاض الطلى وورد الخدود⁽⁶⁸⁾

خصوصاً أن الشابي قد استشهد بأحد أبياتها وهو:
كل خمصانة أرق من الخمر
بقلب أقسى من الجلمود⁽⁶⁹⁾

الا أن الموقف الثاني المناوئ للأدب العربي القديم والذي ظهر لنا طرف منه في «الغريال» سينجر إليه الشابي بعد قراءته العقاد، وسيعبر عنه في وضوح لا مزيد عليه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب». ولسنا نشك في أن الشابي راجع أثناء تحريره عشرات الكتب والدواوين بحثاً عن الشواهد التي يؤيد بها رأيه. فلا يصح لنا القول أن هؤلاء الشعراء الذين وردت أسماؤهم في الكتاب مثلوا مصادر للشابي أو روافد لتجربته الإبداعية. وإنما الأجدر بنا أن نذهب إلى أن ما قرأه الشابي في «الغريال» أولاً ثم في كتب العقاد بعد ذلك هو الذي أنشأ لديه هذا الموقف ووجه قراءته ومطالعته.

6 - الانفتاح على الأدب الغربي: تتكرر في كتاب «الغريال» عبارات كثيرة فيها إعجاب مفرط بالأدب الغربي وبأعلامه. ويعتبر نعيمة أن «ماتعود البعض أن يدعوه «نهضة أدبية» عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم

طويل»⁽⁷⁰⁾ وكذلك فإنه ييوى» أعلام الأدب الغربي القدامى والمحدثين منزلة رفيعة، فهم عنده «شموع موقدة في دياجير العالم لتهدي العالم إلى النور. هؤلاء أجنحة تطير بالانسانية إلى حيث الجمال والكمال والمحبة [...] هؤلاء معطمو الانسانية وقوادها»⁽⁷¹⁾ وقد عقد نعيمة فصلاً قصيراً في نهاية مقالاته النظرية جعل له عنواناً «فلنترجم» ورأى فيه أن سد حاجاتنا الروحية يقتضي منا أن ننقل إلى لغتنا روائع الأدب الغربي حتى نكتسب منها قوة على التجدد والحياة.

إن هذا الايمان بضرورة الانفتاح على الأدب الغربي وهذا الإقرار الراسخ بعظمته هما اللذان كمنّا وراء موقف الشابي من هذا الأدب في «الخيال الشعري عند العرب». وهذا الانحياز هو الذي حدا بالحليوي - وهو ذو اطلاع على الأدب الفرنسي - إلى أن يأخذ على الشابي موقفه هذا فيقول: «هل كان الأدب الغربي كله أدباً روحياً أدوات الخيال والعاطفة، وغاياته تفهم الكون وأسراره، والتغني بمفاتيح الطبيعة وسحرها، وتصور النفس الانسانية وما يعتورها من الاشواق والاهواء، والافراح والاتراح، والامال والالام؟ [...] الحق أن اعتقاد صديقنا النابغ في الآداب الغربية لا يقره عليه التاريخ ولا يؤيده الواقع»⁽⁷²⁾ ومهما يكن من أمر فإن فكرة نعيمة قد فعلت فعلها في الشابي فأقبل على قراءة المؤلفات المترجمة عن الأدب الغربي والدراسات الموضوعية حول تاريخه وأعلامه. وبإمكاننا هنا أن نذكر اعجابه الشديد بلامارتين ودي فييني، وهيغو، ودي موسي، وقد كان يقرأ عنهم ما يكتبه الحليوي وما تنشره مجلة أبولو.

إن هذا الطور الثاني هو المنعرج الاساسي الذي وجه الشابي إلى أهم المصادر التي أثرت في تكوينه وطبعت شعره ونثره بميسم لن يتخلص منه حتى وفاته. ولعل ما اطلع عليه في الطور الثالث لم يعلق بنفسه ولم يحدث تحولاً في أدبه أو في رؤيته للكون. وفي هذه المرحلة اطلع الشابي على شعر احمد زكي ابي شادي. وذكر أنه أهداه ديوانه «أشعة وظلال» كما طلب منه أن يكتب مقدمة لديوانه «الينبوع». ولئن كان بعض الدارسين يتحدث عن تأثر الشابي بمدرسة أبولو فإن التليسي ينكر أن يكون الشابي تأثر بأعلام هذه المدرسة ويقول: «أما مدرسة أبولو أو جماعة أبولو فقد كان الشابي من اعلامها ولم يكن من تلاميذها»⁽⁷³⁾ وقد أبدى الشابي في إحدى رسائله للحليوي رأيه في شعر أبي شادي

فذكر أنه كان لا يستطيع قراءة قصائده إلى نهايتها، وأخذ عليه تعجله وإكثاره، وعدم وضوح صوره الشعرية، ولذلك فشعره يبدو فاتراً - في كثير من الأحيان - لا يسيطر عليك ويرغمك على أن تتبعه مسحوراً دهشاً⁽⁷⁴⁾ وفي هذا القول ما ينهض شاهداً على أن الشبابي لم ينبهر بشعر أبي شادي، لا، بل أنه لم يستطع حتى أن يسيغه. وقد كان لتعكر حالة الشبابي الصحية في هذا الطور أثر في قلة مطالعته سواء لعجزه وسوء حاله أو لأن الأطباء دعوه إلى الراحة وأمره بالحد من نشاطه الفكري.

ومهما يكن من أمر فإن الاتجاه الغالب على الشبابي في هذا الطور اقباله على قراءة النصوص المترجمة أو الدراسات المفردة لأدباء الغرب ومدارسه وتياراته الأدبية.

أفاق البحث:

بهذا نكون قد بلغنا من عملنا آخر مراحلها، وإن كنا نعتقد جازمين أننا لم نستوف فيه القول ولم نأت على جوانب الموضوع كلها، حسبنا إذن أننا ضبطنا فيه الأطوار الأساسية لثقافة الشبابي، ووقفنا على كتاب جامع لسمات هذه الثقافة هو «الغربال» استدللنا من خلاله ومن خلال كتابات الشبابي على الركائز التي تأسس عليها أدب أبي القاسم ورؤيته للكون. وهذا الكتاب يمكن - في رأينا - أن يوصف بأنه كتاب - رحم زود الشبابي بأهم آرائه ودفعه إلى التوسع في آراء أخرى واثراء معلوماته عنها، فكان هذا الكتاب بالنسبة إلى الشبابي نافذة أطل منها على عالم جديد وأخذ يتسرب فيه شيئاً فشيئاً حتى أصبح جزءاً منه.

ولعل الناظر في هذا العمل أن يأخذ علينا إهمالنا ذكر بعض الكتب والمقالات التي صرح الشبابي بأنه أطلع عليها من قبيل «تراجم مصرية وغربية» لهيكل و«الأدب العربي في المغرب الأقصى» لمحمد بن العباس القباج و«على السفود» للرافعي، و«أبو شادي في الميزان» للمختار الوكيل، و«ابراهيم الكاتب» للمازني، ومقال التجاني بن سالم «التجدد الأدبي عندنا» ومسامرة المهدي عن امرئ القيس، و«أقصوصة الصبية» لزين العابدين السنوسي، ومجلات «العالم الأدبي» و«السياسة الأسبوعية» و«الرسالة». ولا عذر لنا في اغفال الحديث عنها إلا إيماننا بأن أثرها في تكوين الشبابي كان محدوداً، بل لعله أن يكون منعماً تماماً.

اما الأدباء الذين لا نشك أنهم تركوا في الشابي أثراً راسخاً من قبيل نعيمة وجبران والعقاد والمازني فإن تحديد مجالات تأثيرهم فيه ومدى ذلك التأثير أمر يحتاج إلى بحث مفرد. وقد وقف الدارسون من هذه المسألة موقفين: أولهما أن الشابي كان تابعاً لهؤلاء الاعلام يردد ما قالوه دون أن يكون له المام بالخلفيات التي انطلقوا منها. وفي هذا السياق يمكن أن ندرج مقال الحليوي عن «الخيال الشعري عند العرب». وقد ذهب فيه إلى انكار أي حظ من التجديد على الشابي. فهذه الافكار الجديدة التي صدع بها انما استمدها من مطالعته، فهو فيها مردد لآراء غيره يقول: «إن الاخلاص للحقيقة وتحري الصدق، ثم اعتقادنا تقدير صراحتنا وحريتنا من طرف صديقنا الاستاذ الشابي يقضي علينا بأن لا نسلم للصديق الفاضل حتى مزية السبق والابتكار في جل ما عقده من الابواب ووصل اليه من النتائج أو استخلصه من الآراء»⁽⁷⁵⁾ وقد عمد الحليوي إلى رد عدد كبير من الآراء التي عبر عنها الشابي في محاضراته إلى اصحابها، وخلص من ذلك كله إلى أن العمل الاساسي الذي قام به الشابي هو تطبيق نظريات غيره وتقديم الشواهد على صحتها، يقول: «وفي رأينا أن عمل الاستاذ الشابي في كتابه ينحصر في أنه «طَبَّقَ» تلك النظريات الحديثة بصورة عملية، فأتى لها بالشواهد والأدلة من كتب الأدب ودواوين الشعر، وتوسع في فهمها وشرحها بطريقة دلت على ثقافة واسعة واطلاع شامل»⁽⁷⁶⁾

على أن أنصار هذا الموقف لم يقتصروا على القيام بعملهم الاركيولوجي في مجال النثر وانما سعوا إلى القيام به في مجال الشعر، فسبروا بعض قصائد الشابي وفحصوا عن نصوصها المنجبة (geno - textes) وأعادوا سلسلة النسب إلى سالف اتصالها. ولعل اسطح مثال على هذا ما قام به التليسي في فصله عن «الشابي وجبران» من موازنة بين نصوص الرجلين وابرار للتماثل بينهما إلى حد يصعب معه - بل يستحيل - القول بأن الامر منحصر في لقاء ولدت الصدفة ومحض الاتفاق.

اما أنصار الموقف الثاني فانهم جعلوا عبقرية الشابي وطبعه غالبين على مطالعته. نعم، لقد قرأ الشابي كثيراً، الا أنه لم يكن مردداً لما قرأه تريدأ ألياً. وفي هذا المعنى يقول محمد مندور: «وأنا بعد لا أنكر ما لا بد منه من أن الشابي قد طالع الكثير من الشعر العربي القديم والحديث، بل من الآداب الغربية المترجمة إلى اللغة العربية. ومن هذه المطالعات تكونت ثقافته الشعرية والانسانية العامة كما تتقفت سليلته، ولكن الذي أنكره

هو أن يكون أبو القاسم الشابي قد تأثر بأحد تأثرأ مباشراً قدر ما تأثر بطبعه الخاص وعبقريته الفريدة المتميزة وروحه الثائرة وصراعه الدائم مع ما شقيقت به حياته من الأم وجحود ونكران، فضلاً عن المرض القاتل الذي ظل يصارعه في بطولة وتحد حتى آخر رفق في حياته»⁽⁷⁷⁾ وهنا يقدم مندور المعطيات الذاتية والموضوعية التي شكلت ملامح شخصية الشابي وطبعت الظروف التي عاش فيها على المصادر الثقافية التي نهل منها.

ومن هؤلاء الدارسين من رأى أن الفرق بين الشابي وأدباء المهجر الذين تأثر بهم منحصر في الأسلوب والصور الشعرية، فقال: «أن الشابي تأثر بأدب المهجر تأثراً ظاهراً ولكنه حين اقتفى أثر أعلامه تفوق عليهم وغلبهم لا سيما في جمال الأسلوب ونقاوته، وقوة الصور الشعرية»⁽⁷⁸⁾ ولكن من أين استمد الشابي هذا الأسلوب وهذه الصور؟ لابد أنه استقها من مصادر أخرى حصلت له دون المهجريين، ولعلها أن تكون وليدة ثقافته الزيتونية. على أن بعض من اهتم بهذه المسألة أثر ادراجها في منظور زمني فرأى أن التأثير كان منحصراً في الفترة الأولى: فترة الكشف والانبهار، ثم ما لبث أن حل محله الابداع والاستقلال. يقول التليسي: «أن الشابي كان تلميذاً للمدرسة المجرية، والطابع الذي تركته هذه المدرسة في أدب الشابي لا سبيل إلى انكاره واغفاله وتجاهله. وليس يعيب الشابي أن يتلمذ في بداية نشأته على الآخرين، وانما يعيبه حقاً أن يظل عبداً للتقليد، وتلك صفة ترفع عنها. فما كاد يبصر طريقه حتى استوى له في الشعر مذهب قائم على شخصية مستقلة تمتاز بمقوماتها الخاصة ومنهجها المدروس»⁽⁷⁹⁾

وقد حاول احسان عباس أن ينقب عن هذه الخصائص التي يتميز بها الشابي فأخذ مثالين من النصوص التي يبدو أنها أثرت في أبي القاسم، وهما دالية المعري وقصيدة «يا رفيقي، لنعيمة، فلاحظ أن التشابه في المعاني والابحاج غير كاف للقول بتأثر الشابي بهذين النصين، إذ «مهما تحدث النقاد عن المؤثرات في شعره، كأثر جبران أو شعراء المهجر عامة أو غيرهم، فإن تلك المؤثرات تظل لقاء عاماً في حومة الرومنطيقية حيث تؤدي الاستعدادات النفسية المتماثلة إلى نتائج متماثلة»⁽⁸⁰⁾ فالامر يتعلق بالاستعدادات النفسية والمزاج أكثر مما يتعلق بالتواصل الثقافي والتأثير والتأثر.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا المبحث لا يمكن إلا أن يكون مدخلاً من جملة مداخل كثيرة من شأنها أن تساعدنا على الوقوف على شعرية الشابي. ذلك أن «عبقريّة الشابي وقوة شخصيته في شعره ساطعة لا تترك المجال للباحث أن يقف عند التأثير الجبراني والا يعدوه - كمجرد مرحلة - وهي مجرد مرحلة- إلى ميدانه الذاتي حيث الشابي هو الشابي لا جبران ولا لامرتين»⁽⁸¹⁾ ولعل بعض البحوث التي انجزت في السنوات الماضية أن تساعد دارسي الشابي على لقاء أضواء كاشفة جديدة على عالمه الشعري وما ينهض عليه من مقومات وقيم وخصائص جمالية⁽⁸²⁾

الهوامش

- (1) المعجم الوسيط = مادة ر - ف - د .
- (2) لسان العرب = مادة ر - ف - د .
- (3) محمد الحليوي - رسائل الشابي، منشورات دار المغرب العربي تونس، 1966
ص 101-102
- (4) أبو القاسم الشابي: الأدب العربي في العصر الحاضر. في كتاب أبي القاسم محمد كرو: آثار الشابي وصداه في الشرق - ط1، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ببيروت، 1961، ص 115
- (5) فؤاد القرقروري - أثر رواية رافائيل للامرتين بترجمة أحمد حسن الزيات في قصيدة صلوات في هيكल الحب لأبي القاسم الشابي، حوليات الجامعة التونسية، ع 25 - 1986، ص 111 - 129
- (6) محمد الحليوي - مع الشابي، كتاب البعث، ع 2، نوفمبر 1955، تونس ص 33 - 34
- (7) محمد الحليوي . م. ن. انظر أيضاً مقالاته التي لم يثبتها في كتابه مع الشابي، وقد احصاها أبو القاسم محمد كرو في آثار الشابي وصداه في الشرق، ص 260-261
- (8) ابراهيم بورقعة - حياة أبي القاسم الشابي. ضمن كتاب دراسات عن الشابي، منشورات دار المغرب العربي، تونس: ط 1 . 1966، مكتبة الشابي، ع 2، ص 72 - 78
- (9) محمد الصالح المهدي - في ذكرى الشابي، مجلة الاسبوع، ع 311، الاثنين 24 نوفمبر 1952
- (10) محمد الفاضل بن عاشور - ذكرى الصديق الحليف، م. ن، ص 2
- (11) زين العابدين السنوسي - أبو القاسم الشابي حياته، أدبه، تونس، 1958
- (12) لاحظ توفيق بكار بعض مظاهر هذا الاضطراب في مقاله، مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي، حوليات الجامعة التونسية، ع 2، 1965، انظر خاصة ص 138 - 140

- (13) M.F. Ghazi = Le milieu Zitounien de 1920 a 1933 et la formation d'Abu-qacim ach-chabbi, Poete tunisien (1909 - 1934), Cahiers de Tunisie, n 28, 4 trim 1959 , pp 437 - 474
- (14) م.ن. ص 458
- (15) خليفة محمد التليسي - الشابي وجبران، ط4، الدار العربية للكتاب: تونس ليبيا، 1978.
- (16) م.ن، ص 47
- (17) عمر الإمام - محاولة في ضبط مصادر أدب الشابي، شهادة الكفاءة في البحث بإشراف منجي الشملي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تونس 1967-1977 مرقون.
- (18) أبو القاسم الشابي: المذكرات. ط1، الدار التونسية للنشر، 1966، ص 12
- (19) م، ن، ص 40
- (20) م.ن ص 55
- (21) م، ن، ص ص 15-16
- (22) م، ن، ص 29
- (23) دراسات عن الشابي، ص 72
- (24) الشابي: المذكرات، ص 79
- (25) كرو: آثار الشابي وصداه في الشرق، ص 13
- (26) الشاذلي بويحي: أسبوع أبي القاسم الشابي، أوجناية اللجنة الثقافية على الأدب والفكر، ع 4 . جانفي 1975 ص 49
- (27) م. ن. ص ص 49 - 50
- (28) دراسات عن الشابي، ص 74
- (29) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص 11
- (30) M. F. Ghazi: Le milieu zitounien... P 448
- (31) محمد الحليوي: في الأدب التونسي، الدار التونسية للنشر، 1966، ص 47
- (32) الشابي: أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1969، ص 268
- (33) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص 134

- (34) محمد الحليوي: مع الشابي، ص ص 55-56
- (35) التليسي: الشابي وجبران، ص 153
- (36) دراسات عن الشابي، ص 74
- (37) انظر الاحالة رقم 31
- (38) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص 11
- (39) ميخائيل نعيمة: الغريال، دار نوفل، بيروت، 1971، ص ص 29-30
- (40) م . ن . ص 47
- (41) م . ن . ص 94
- (42) الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص 6
- (43) نعيمة: الغريال، ص 177
- (44) م . ن . ص ص 242-243
- (45) م . ن . ص 228
- (46) الشابي: أغاني الحياة، ص 48
- (47) جعفر ماجد: بين جبران والشابي، الفكر س 24، ع 5، فيفري 1979، ص 30
- (48) ذكر عمر الامام من هؤلاء الوسطاء: الحليوي والبشروش والاستاذ لاموت والمازني والمنفلوطي والعقاد... انظر كتابه «محاولة في ضبط مصادر أدب الشابي» ص 40
- (49) نعيمة: الغريال، ص 210
- (50) م . ن . ص 246
- (51) م . ن . ص 248
- (52) الشابي: أغاني الحياة، ص ص 240-241
- (53) الحليوي: رسائل الشابي، ص 19
- (54) م . ن . ص 105
- (55) الحليوي: مع الشابي، ص ص 25-26
- (56) التليسي: الشابي وجبران، ص 190 وما يليها
- (57) نعيمة: الغريال، ص 212
- (58) كرو: آثار الشابي وصداه في الشرق، ص 139
- (59) الحليوي: رسائل الشابي، ص 63
- (60) نعيمة: الغريال، ص 78

- (61) م . ن . ص 221
- (62) م . ن . ص 128
- (63) م . ن . ص 48
- (64) الحليوي: مع الشابي، ص ص 57.53
- (65) الحليوي: رسائل الشابي، ص 106
- (66) الشابي: أغاني الحياة، ص 80
- (67) أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكاتب العربي، بيروت، د . ت . ج 2، ص ص 253-254
- (68) م . ن . ج 2، ص ص 38 - 48
- (69) الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص 87
- (70) نعيمة: الغريال، ص 29
- (71) م . ن . ص 49
- (72) الحليوي: مع الشابي، ص ص 6-8
- (73) التليسي: الشابي وجبران، ص 205
- (74) الحليوي: رسائل الشابي، ص 133
- (75) الحليوي: مع الشابي، ص 25
- (76) م . ن . ص 27
- (77) محمد مندور: الشابي: روح ثائرة، ضمن كتاب، دراسات عن الشابي، ص 97
- (78) محمد الحليوي: مكان أبي القاسم الشابي في الأدب العربي، مجلة الأسبوع، ع 311، 24 نوفمبر 1952، ص 1
- (79) التليسي: الشابي وجبران، ص 20
- (80) احسان عباس: لحظة الابداع عند الشابي، الفكر، ع 4، جانفي 1975، ص ص 49-50
- (81) الشاذلي بويحي: اسبوع ابي القاسم الشابي، ص 50
- (82) انظر على سبيل المثال كتاب دراسات في الشعرية: الشابي نموذجاً، وهو يضم بحثاً أنجزها عدد من اساتذة الجامعة التونسية منهم: حمادي صمود وعبد الله صولة وهشام الريفي ومحمد قوبعة، بيت الحكمة، قرطاج 1988.

رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور محمد القاضي، والحقيقة أنه تجاوز الوقت بعض الشيء على طريقة محاضرة الجامعة التي مدتها في العادة خمسة وأربعون دقيقة، لكن له عذرًا لأنه افتتح أعمال هذه الندوة وأن غياب زميله - أيضًا الدكتور محمد عصفور الذي كان له وقت مخصص أخذه الدكتور محمد القاضي ، وكأننا لم نختصر.

الآن ادعو الأستاذ الدكتور محمد مفتاح وهو الأستاذ بكلية الآداب - جامعة محمد الخامس بالرباط ومن مؤلفاته: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، ثم ديناميكية النص تنظير وإنجاز، ثم مجهول البيان، ادعوه ليتحدث في موضوع «الشعرية في شعر الشابي»، في عشرين دقيقة أيضا . فليفضل.

الشعرية في شعر الشابي*

الدكتور محمد مفتاح

تمهيد

ليس الشابي من الشعراء الاغفال الذين سيكتب عنهم أول مرة. فقد كتب فيه مقالات وكتب واحتل حيزاً هاماً في كتب خاصة بالأدب الحديث، وفي الرسائل والأطروحات الجامعية. إنه شاعر ملا الدنيا وشغل الناس، وردت أشعاره في جميع أنحاء العالم العربي ولربما تردد في عوالم أخرى لذلك فإن من يريد أن يكتب عن عالم الشابي الشعري عليه أن يستحضر كل المجهودات التي سبقته ويثمنها ويقدرها حق قدرها.

كاتب هذا البحث لا يحاول أن يثبت جدارته وقدراته على التحليل والتركيب، ولا أن يطاول الباحثين الأجلاء الذين اهتموا بحياة الشابي وشعره، وإنما حاله ينطبق عليها المثل العربي المشهور: «مكره أخاك لا بطل» فقد اقترح عليه كتابة مداخلة في «الشعرية في شعر الشابي» اقتراحاً فاستجاب استجابة وألقى بلوه مع الدلاء. والكتابة في الشعرية كالكتابة في الشعر، وشهير ما قيل في صعوبة الشعر وفي طول سلمه، ولذلك فإن ما يرومه الباحث محفوف بالمكاره، ولكنه أبى إلا أن يتوكل على الله ويركب مطية التفكير والتدبير حتى يسلس القياد العسير.

لقد ظهر للباحث أن الحكمة تقتضي أن يحصر الموضوع حصراً وأن يختار خصائص معدودات. لهذا فضل التركيز على ثلاث خصائص افترض أن شعر الشابي يحققها بامتياز.

الخصيصة الأولى هي التوازي. وقد تناولها البلاغيون والنقاد العرب القدامى وخصها كبار المنظرين للشعرية المعاصرة بالعناية غير أنه لم يقتنع بما كتب فيها إلى الآن. ولذلك جعل منها مقولة نوعها إلى نوعين: أحدهما دعاه بـ «طبيعة التوازي»، وهي تواز تام، وشبه تواز، وتواز تناظري؛ ويتنوع التوازي التام إلى تواز مقطعي، وتواز عمودي، وتواز مزدوج، وتواز أحادي. ويتنوع شبه التوازي إلى تواز شطري، وكلمي وصوتي، وإيقاعي. وأما توازي التناظر فهو تواز خطي وكتابي.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على الحاضرين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

وثانيهما سماه بـ «خصائص التوازي»، وهي توازي المطابقة، والمماثلة، والمشابهة، والمكافأة والمواصلة. وقد اعتمد في هذا التخصيص والتدريج على المنطلق النظري «لنحو الحالات»، بعد تبينه في الثقافة الإسلامية وتكييفه مع خصائص العربية. الخصيصة الثانية هي التماسك، وقد افترضها مقولة فنوعها الى تنضيد، وتنسيق، وتشاكل، وترادف شامل.

الخصيصة الثالثة هي التفاعل، وقد فعل بها ما فعل سابقاً، فتحدث عن تفاعل الإنسان مع المحيط، وتفاعل الشابي مع الثقافات الأخرى، وتفاعل الشابي مع محيطه. وقد شفع التنظير بالتطبيق، وثنى التنظير بتنظير بغية الكشف للقارىء عن سر الصناعة، وللمت أطراف الحديث للتذكير، ولخصت نتائج البحث معلنة عن نهاية المسير، ومقترحة أفاقاً للتفكير.

.. مقولة التوازي

1 - تعريف

من بين المفاهيم التي احتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب الشعري، مفهوم التوازي، وأصل هذا المفهوم المجال الهندسي، ولكنه تنقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى؛ ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص. وتشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث (1753م) Robert Lowth أول من حلل في ضوءه الآيات النُوراتية.

إن من يرجع الى المعاجم اللغوية والمعاجم المصطلحية والمعاجم التاريخية للأدب فإنه يرى أنها تختلف في تعريفها للتوازي وتحديد خصائصه⁽¹⁾، ولكنها تكاد تتفق على أنه: التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية.

- التوالي الزمني الذي يؤدي اليه توالي السلسلة اللغة المتطابقة أو المتشابهة.
- يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء.

- التوازي يفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية.
- التوازي أنواع: يكون أحياناً مترادفاً بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، ويكون أحياناً متضاداً بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، ويكون أحياناً توليفياً بحيث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول.

- التوازي خاصة أساسية في الأشعار العالمية.

- اهتمام الدراسات الشعرية المعاصرة بخاصة التوازي.

كما احتل التوازي والتعادل في البلاغة العربية موضعاً هاماً في كتبها. ولعل جنس «التكرير» في «المنزج البديع» للسجلماسي⁽²⁾ يلخص بعض ما تفرق في كتب البلاغيين السابقين عليه؛ وما ورد في هذا الكتاب من مادة ومصطلحات يمهّد السبيل لدراسة التوازي في الأدب العربي دراسة علمية، وما دام هدفنا هو إبراز التوازي في شعر شاعر معاصر فإننا نكتفي بالإشارة فقط إلى تعريف جنس «المعادلة»، أو جنس «المناسبة» لنوازن بينهما وبين ما ورد في المعاجم الأجنبية المختصة وغير المختصة. فقد نوع «المعادلة» إلى جنسين: «الترصيع» و«الموازنة»؛ وقد عرف الترصيع بما يلي:

«إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو منهما متفق النهاية بحرف واحد»، وعرف الموازنة بما يلي:

«إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين». وقد علق على التعريفين بما يلي:

- «وذلك أن تصوير الأجزاء والفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة⁽³⁾ الوزن متوخى في كل جزئين منهما أن يكون مقطعاها واحداً».

- «وذلك أن تصوير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر». وقد حدد المناسبة بكونها:

«ترتيب القول في جزئين فصاعداً، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر منسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة ونحو ما من أنحاء النسبة».

يتضح من تعاريف السجلماسي أنها تشترك مع التعريفات الأجنبية في أنها:

- إعادة اللفظ أو تكراره.

- التوازن بين الأقوال.

- التوازي شامل لكل مستويات التعبير.

- التوازن أنواع.

وإذا كانت الدراسات الأجنبية الحديثة حصرت في الخطاب الشعري⁽⁴⁾ فإن البلاغيين العرب كما يتضح من تعريفاتهم وأمثلتهم وسعوه ليشمل الشعر والنثر؛ فهو إذن ثابت من ثوابت التعبير اللغوي الذي يتجاوز الجملة؛ وفرضيتنا تسير في هذا

الاتجاه؛ فهي تضع أن كل تعبير لغوي يفوق الجملة يكون محتوياً على ضرب من ضروب التوازي لا فرق بين شعر ونثر⁽⁵⁾ وقد يرد اعتراض مبني على هذه الفرضية، وهي أن جعل المفهوم كلياً يفقده إجرائيته ولا يجعله أداة تمييز بين النثر والشعر؛ على أن الاعتراض يمكن دفعه بكون الشعر المعتاد هو تعبير لغوي، وحيث إنه تعبير لغوي فهو يشترك مع كل تعبير لغوي طبيعي في الآليات تكوينه وتنظيمه؛ لهذا، فإنه يركز حينئذٍ لإبراز خاصية التوازي في الشعر على درجة وجودها في شعر وشعر؛ فهي من حيث المبدأ موجودة في التعبير اللغوي مهما كان جنسه ونوعه وصنفه، ولكن درجة تجلياتها تختلف. فدرجة وجودها في الشعر تختلف باختلاف الأهداف التي يقصدها الشاعر والتقاليد الفنية والفلسفية التي تحكمه. فقد تختلف درجة التوازي في الشعر الرومانسي عن درجة الشعر القديم، وتختلف في الشعر المعاصر القائم على التفعيلة أو على السطر عن درجته في الشعر الرومانسي؛ وهكذا، فإن انتفاء الشعر إلى مدرسة فنية معينة يفرض إضافة مفاهيم أو حذفها حتى يكون التنظير ملائماً للمادة الموصوفة؛ وهكذا، فإن الشعر القديم الذي كان يصاغ خطابه - غالباً - في أبيات مستقلة التركيب بعضها عن بعض يتطلب مفاهيم معينة لوصفه، وسيضاف إلى هذه المفاهيم مفاهيم أخرى لوصف الشعر الحديث، وإن كان عمودياً لأن التضمين بين أبياته يرد بكثرة؛ وقد توضع مفاهيم كثيرة يمكن أن يجرى بعضها لوصف الشعر القديم والحديث العموديين، ويبقى بعضها مهماً بدون توظيف أو يوظف في الشعر المعاصر، أو يوظف ما أهمل في قصائد شعرية أخرى.

المحاولة التنظيرية التي نقوم بها يتسع صدرها لوصف كل شعر؛ وقد وصفنا بها قصيدة شعرية قديمة، وما نحن أولاً نحاول توظيفها في شعر شاعر حديث ينتمي إلى المدرسة الرومانسية ألا وهو أبو القاسم الشابي. وسينطلق رصدنا لخاصة التوازي من سطح البنية الشعرية إلى عمقها محكمين حواسنا البصرية والسمعية. يمكن القول: إن شعر أبي القاسم الشابي هو شعر التوازي بامتياز، ولا نقصد التوازي بمعناه المجرد فحسب، فذلك من تحصيل الحاصل، ولكننا نعني التوازي الظاهر الذي يقع على سطح القصيدة والذي يسمعه القارئ، العادي ويراها. ولذلك اعتبرناه خاصة مهيمنة في شعر الرجل قمينة بأن ترصد ويفصل القول فيها لأنها من بين الخصائص الأساسية للخطاب الشعري للشابي؛ وسيكون وصفنا في البداية لطبيعة التوازي، ووصفنا في النهاية لدرجات التوازي.

2 - طبيعة التوازي:

1 - التوازي التام .

1 - التوازي المقطعي:

إن أول مفهوم يمكن أن يدخلنا إلى عالم خاصة التوازي هو ما يمكن أن ندعوه بالتوازي المقطعي، ونقصد به ما يتكون من بيتين فاكثُر، وعلى هذا، فإن مقطوعات الشابي وقصائده يمكن أن تحتوي على توازٍ مقطعي يتجلى في مقطع أو مقطعين اثنين أو أكثر؛ على أن هذا المفهوم يطرح علينا مقاييس الفرز بين مقطع وآخر، وتبيان كيفية الانتقال من مقطع إلى آخر.

إن كيفية كتابة القصائد الشعرية، وخصوصاً في الشعر الحديث والمعاصر، تقدم لنا أحياناً تقطيع الشابي أو الناشر للنص. وهذا ما يجده القارئ في ديوان أبي القاسم الشابي. وقد يتطابق التقطيع الطباعي مع التوازي المقطعي وقد يختلفان فيشكل التقطيع الطباعي عدة أنواع من التوازن المقطعي؛ ويمكن أن نبرهن على ما قلناه بقصيدة «النبي المجهول».

هذه القصيدة تحتوي على خمسة مقاطع طباعية:

المقطع الأول:

يبتدىء من «أيها الشعب» إلى «توجت رأسي» (1-15)

المقطع الثاني:

من «إني ذاهب» إلى «ورقة نفسي» (16-28)

المقطع الثالث:

من «هكذا قال» إلى «ذات نحسي» (29-37)

المقطع الرابع:

من «هكذا قال» إلى «وأيان تمسي» (38-55)

المقطع الخامس:

من «هكذا يصرف» إلى «ذات قدس» (56-59)

بيد أن هذا التقطيع الطباعي يطرح عدة تساؤلات: أولها: هل كل مقطع طباعي يتضمن توازياً واحداً؟ هل يتضمن عدة توازيات؟، فإذا كان المقطع الطباعي يحتوي على تواز واحد فإنه لا إشكال، وإذا اشتمل على عدة توازيات فكيف ينتقل الشاعر من تواز الى تواز آخر؟ وما العلاقة بينهما؟ ولماذا يقوم بالانتقال؟ إن التقطيع الطباعي لا يمكن اعتباره إلا إطاراً عاماً؛ فقد يتطابق أحياناً مع التوازي المقطعي، وقد يحتوي على عدة توازيات مقطعية أحياناً أخرى يحصل الانتقال إليها بوحدة لغوية ندعوها بـ «التعابير التجسيرية» مثل، غير أن، لكن، ابتداء... وندعوها بـ «التعابير التكميلية» حينما تلخص الحكاية وأحداثها مثل: هكذا...

التعابير التجسيرية تأتي للانتقال بالخطاب من: التخاطب الى الغيبة، ومن الغيبة الى التخاطب، أو من الحديث عن المتكلم الى الحديث مع المخاطب، أو من المخاطب الى المتكلم، أو الى الدمج بينهما؛ ومهما كانت وسيلة الانتقال من تواز الى آخر فإن هناك علاقة وثيقة بين التوازيات وبين المقاطع، هي علاقة الخاص بالعام والمحدد بالبسيط، وعلاقة تكثيف أحياناً أخرى؛ وهذه الانتقالات ليست عبثاً ولكنها تعبير عن التجربة وتنمية لها بكيفيات مختلفة، وإلقاء الضوء عليها من زوايا متعددة.

إن المقطع الطباعي الأول من قصيدة «النبي المجهول» يحتوي على توازيات.

- تواز أول: من البيت الأول الى منتصف السابع حيث يتردد فيه:

- الوحدة التجسيرية «لكن».

- تواز ثان: من منتصف البيت السابع الى البيت العاشر، ويتكرر فيه تعبير «أنت

روح».

- تواز ثالث: من البيت العاشر الى البيت الخامس عشر حيث يسود السرد.

- تعبير تجسيري «في صباح الحياة».

المقطع الطباعي الثاني يشتمل على:

- تواز أول يبتدىء من (16) وينتهي بـ (21)، وفيه يتحدث الشاعر عن نفسه.

- تواز ثان ينطلق من (22) الى (24) ويركز الشاعر فيه على مكونات من الطبيعة.

- تعبير تجسيري: أيها الشعب.

- تواز ثالث يتشن من (25) الى (27)

- تعبير توليفي في البيت (28)

المقطع الطباعي الثالث:

- يبتدىء بتعبير تكثيفي في البيت(29) «هكذا قال شاعر».
- يتطابق التوازي المقطعي مع المقطع الطباعي(29-37)، وفيه سرد ماجرى.

المقطع الطباعي الرابع:

- يبتدىء بتعبير تكثيفي «هكذا قال شاعر فيلسوف».
- توازن أول (38-40):حكاية ما جرى للشاعر:
- تعبیر تكثيفي: «هكذا قال»(41)
- توازن ثان (41-55) ، حكاية عن حياته المأمولة.

المقطع الطباعي الخامس:

- فيه تعبیر تكثيفي(56)
- تطابق المقطع الطباعي مع التوازي المقطعي(57-59)

من خلال النظر في هذا التقطيع يرى القارئ أنه اشتمل على عدة أنواع من التوازي أخرى، ولذلك فنحن مضطرون إلى أن نمنحها أسماء ليفرز بعضها من بعض؛ وعليه، فإننا سنعتبر لما تجاوز منها ثلاثة أبيات «توازياً عمودياً»، وما احتوى على بيتين «توازياً مزدوجاً»، وما تكون من بيت واحد «توازياً أحادياً»، وما اقتصر فيه التوازي على شطر واحد «توازياً شطرياً»، ومعايير الفرز هنا هي الانتقال من الجملة الخبرية إلى الجملة الإنشائية، ويدخل ضمن الجملة الخبرية الجملة الاسمية والجملة الفعلية وتفرعاتهما النحوية، وتنقسم الجملة الإنشائية إلى جملة طلبية وجملة غير طلبية، وهي تكرر بعض الوحدات اللغوية في بداية كل بيت، وتحكم عامل نحوي وحيد في كل بيت عندما يكون التوازي عمودياً أو مزدوجاً.

2 - التوازي العمودي

قد يتطابق التوازي العمودي مع التوازي المقطعي كما في المقطع الأول وفي المقطع الثاني وفي المقطع الثالث. وأما التوازي المقطعي الثاني من المقطع الطباعي الثاني فإنه لا يشتمل على أي توازن عمودي، في حين يتطابق التوازي الثاني(22-24) مع التوازي العمودي كما يتطابق التوازي الثاني مع التوازي العمودي (25-27) والمقطع الطباعي الثالث المحتوي على توازن مقطعي واحد فإنه احتوى على توازن عمودي واحد (22-34) والمقطع الطباعي الرابع المحتوي على توازيين مقطعيين فليس فيه إلا مقطع عمودي واحد (52-55)، ويتطابق التوازي الطباعي والتوازي المقطعي والتوازي العمودي في آخر القصيدة.

3 - التوازي المزدوج

وهناك الى جانب التوازي العمودي تواز آخر يتكون من بيتين دعونهما بـ «التوازي المزدوج»؛ ويوجد منه في قصيدة «النبي المجهول» خمسة توازيات:
{1} (16 - 17) {2} (36 - 37) {3} (43 - 44) {4} (46 - 47) {5} (48-49).

4 - التوازي الاحادي

بيد ان هناك ابياتاً مفردة لا تتوازي مع أي بيت آخر. ولكن يتوازي شطراهما فيتحقق توازن وتعادل بينهما؛ وهذا النوع يتجلى في:
(19)، (21)، (30)، (31)، (38)، (39)، (40).

ب - شبه التوازي:

1 - التوازي الشطري

قد لا يتوازي الشطران ولا يتعادلان، وإنما يتوازي ويتعادل أحدهما مع نفسه، وقد يخلو من التوازي؛ وأمثلة في الايات: (20)، (29)، (35)، (41)، (45)، (50)، (56).

2 - شبه التوازي الكلمي

نقصد بشبه التوازي ما يطلق عليه البلاغيون العرب القدامى اسم التصدير والترديد، وسنطلق عليه اسم «شبه التوازي الظاهري»، وما لم يكن تصديراً وترديداً ظاهرين، وإنما كان خفياً مثل بعض أنواع التجنيس، فإننا سندعوه بـ «شبه التوازي الخفي». سيقصر رصدنا على ما جاء منه ظاهراً في قصيدة «النبي المجهول»، وستكون الخطوط الغليظة المتصلة عبارة عما ورد منه:

2 / ... -- / ... --

12 / ... -- / ..

14 / / .. --

27 / / .. --

28 / / .. --

35 / / .. --

36 / / .. --

40 / / .. --

41 / / - -

43 / / - -

54 / / - -

56 / / - -

وقد حدد البلاغيون العرب مواقعه، فقالوا إنها أنواع أربعة:

- (1) في فاتحة القول. (2) في نهاية الشطر الأول. (3) في صدر الشطر الثاني.
- (4) في تضاعيف القول أو في آخره، وقد ورد في القصيدة هذه الأنواع الأربعة التي رصدها البلاغيون العرب القدامى:

- (1) في تضاعيف الشطر وفي نهايته (28)، (35)
 - (2) في تضاعيف الشطر الثاني وفي آخره (14).
 - (3) في بداية الشطر الثاني وفي آخره (36)، (40)، (41)، (2)، (27)، (43)، (54)، (56).
 - (4) في فاتحة الشطر الأول وفي تضاعيفه (28)، (40)، (36).
- ومهما يكن، فإن هذ النوع من التقنية الشعرية ورد في (12) بيتاً من قصيدة تتكون من (59) بيتاً، وهو شيء ضئيل بالنسبة الى طول القصيدة.
- وقد استعاض به استثمار تقنية التوازي بمختلف تجلياته، ومنها:

3 - شبه التوازي الخفي للأصوات

على أن شعر الشبابي إذا قلت فيه تقنية شبه التوازي الظاهر، فإن ما هيمن فيه هو ما يمكن أن يدعى بـ «شبه التوازي الخفي». وهو يشمل أصوات الكلمات وصيغها الصرفية والوزن والإيقاع؛ وعليه فإن هذا النوع هو شامل لكل أبيات المقطوعة أو القصيدة أو أشطارها؛ فهو أعم من كل الأنواع السابقة، ولا يخلو منه أي شطر، وبناء على هذا المفهوم فإن الاشطار التي خلت من التوازي بأنواعه المذكورة لا تخلو من هذا النوع. وسيكون مقياسنا في رصد شبه التوازي الخفي بين الكلمتين أو الكلمات هو الاشتراك في صوتين فاكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة. وسيقع تركيزنا لإثبات هذا النوع على ما خلا من شطر الأبيات ظاهرياً من هذا النوع.

وهي: (20)، (29)، (35)، (41)، (45)، (50)، (56).

(20) : مجد = يحس (الصيغ الصرفية).

(29) : رحيق = خير؛ الناس = كأس؛ حياة = خير.

(35) : ساحر = السحر؛ تعلمه = مطلع؛ الشياطين = شمس.

(41) : يحيا = حياة؛ سار = شعر؛ شعر = قدس.

(45) : وردد = الربيع ؛ بيع = جنس (شكل الكتابة) ؛ حواليه = كل؛ بيع = نايه.

(50) : أمست = تغشى؛ ظلمات = الأرض.

(56) : حرسا = بحرس؛ الحياة = حلقات؛ يفني = السنين؛ يصرف : حرس.

يؤدي بنا هذا البحث عن شبه التوازي الخفي الى الرجوع الى المفاهيم السابقة لتقديم

تطبيقات توضيحية على كل مفهوم قبل المرور الى غيرها من مفاهيم التوازي الأخرى:

* التوازي العمودي والمقطعي

1	ليتني كنت خطّاباً	فأهوي	على	بفأس	أيها الشعب
2	ليتني كنت كالسيول	تهد	القبور	برمس	إذا سالت
3	ليتني كنت كالرياح	فأطوي	الزهور	بنحس	كل ما يخفق
4	ليتني كنت كالشتاء	أغشى	الخريف	بقرسي	كل ما أذبل
5	ليت لي قوة العواصف	فالقي	إليك ثورة	نفسى	يا شعبي
6	ليت لي قوة الأعاصير	ما دعوك	للحياة	بنفسي	إن ضجّت
	ليت لي قوة الأعاصير	_____	_____	_____	
7	أنت حي	يقضي الحياة	_____	برمس	
8	أنت روح غبية	تكره النور	يقضي الدهور	في ليل ملس	
9	أنت لا تترك الحقائق	إن طافت حواليك		دون مس وجس	

التوازي المزدوج:

16	إني ذاهب الى الغاب	لاقضي	ياشعبي	وحيدي في	بيأس
17	إني ذاهب الى الغاب	الحياة	على	صميم	بؤسي
		أدفن		الغابات	
36	فابتعدوا الكافر الخبيث	عن الهيكل	إن الخبيث منبع رجس		
37	اطربوه ولا تصيخوا إليه	(عن الهيكل)	فهو روح شريرة ذات نحس		
43	يقضي الحياة	في ظلال الصنوبر الحلو		حرسا بحرس	
44	يشدو مع الطير ويمشي	في الصباح الجميل		في نشوة المتحسي	

التوازي الاحادي

19 - سوف أتلو على الطيور = (سوف) أقضي (للطيور): أناشيد = بأشواق

نفسي.

21 - ثم أقضي = (ثم) ألقى؛ هناك = إلى الوجود؛ في ظلمة الليل = بيأس.

30 - فأشاحوا عنها = واستخفوا به؛ ومروا غضاباً = وقالوا بيأس.

31 - قد أضاع الرشاد = أصيب؛ فيأ بؤسه = في ملعب؛ الجن = يمس.

38 - هكذا: (هكذا)؛ قال شاعر = عاش شاعر؛ فيلسوف = في شعبه الغبي: ()

= بتعس.

39 - جهل الناس روحه وأغانيها = فسام الناس شعوره و()؛ () = سوم بخس.

40 - فهو= وهو؛ في مذهب الحياة= في شعب (الشاعر)؛ نبي = مصاب؛ () =

بمس.

التوازي الشطري

20 - فهي تدري = و (هي) تدري؛ معنى الحياة = () .

20 - قال شاعر = ناول (شاعر)؛ هكذا = الناس.

35 - إنه = تعلمه؛ ساحر = السحر.

41 - قال (شاعر) = ثم سار (شاعر) ؛ هكذا = إلى الغاب.

45 - نافجاً (ينفخ) = وتهتز ؛ نايه = حوالية.

50 - فإذا أقبل الظلام = (وإذا) أمست ظلمات.

56 - هكذا يصرف الحياة = هكذا يفني حلقات.

يتبين من هذا أننا قدمنا وأخرنا لإيجاد التوازي؛ وقد سمح هذا التقديم وهذا التأخير بإيجاد التوازي فعلاً وبترتيب المتوازيات بعضها تحت بعض، كما التجأنا أحياناً إلى التقدير ضمناً للتوازي، وتركنا بياضاً أحياناً أخرى ليقدرها كل بحسب مواهبه. كما يتبين أن المتوازيين أو المتوازيات تختلف اختلافاً قليلاً أو كثيراً، لأنها ليست متطابقة ولا متناظرة، وإنما التوازي يعكس ما يمكن أن يدعى بالمساواة التقريبية، وإلا أصبحت المتوازيات تحصيل حاصل مما يعوق دينامية النص ونموه، كما يتبين أيضاً أن التوازي ليس متساوياً في كل الأبيات، ولذلك اجتهدنا لوضع مفاهيم واصفة متعددة: على أن هناك بعض الأبيات يتراكم فيها الوازي تراكماً لافتاً للانتباه مثل:

53 - وأريج الورد = ونشيد الطيور؛ في كل واد = حين تمسي.

54 - وهزيم الرياح = ورسوم الحياة؛ في كل فج = من أمس أمس.

فهذان البيتان متوازيان أفقياً وعمودياً في أن واحد توازياً ظاهراً للعيان مسموعاً في

الأذان. فهل تسمح كثافة التوازي بوضع الفرضية التالية، ألا وهي: كلما كثر التوازي في شعر ما كان أكثر شعرية مما قلت فيه؟

سنمحص هذه الفرضية بعد أن نتعرض لنوع من شبه التوازي الخفي ولكنه شامل.

4 - شبه التوازي الخفي للوزن

إن الوزن لا يظهر للعيان وإن كان يسمع ويميز بالأذان؛ نعم قد يرى بالعيان في الشعر

العمودي القائم على الشطرين، ولكن تنظيرنا شامل لكل شعر موزون.

ووزن قصيدة «النبى المجهول» هو الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن / فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

وقد نظم الشاعر في هذا البحر كثيراً من القصائد؛ منها ما ورد تاماً ومنها ما جاء مجزئاً؛ والقصائد هي: «الغزال الغائن» و«أيها الحب» و«تونس الجميلة» و«الحياة» و«الدموع» و«أيها الليل» و«سر مع الدهر» و«يارفيقي» و«قلت للشعر» و«إلى الله» و«النبى المجهول» و«الجمال المنشود» و«طريق الهاوية» و«شجون» و«الأسواق التائهة» و«أحلام شاعر» و«أبناء الشيطان» و«صلوات في هيكل الحب» و«في ظل وادي الموت» و«الساحرة» و«أيتها الحاملة بين العواصف» و«ذكرى صباح» و«ألحاني السكري» و«تحت الغصون» و«إلى الشعب» و«قال قلبي للإله» و«كهرياء الغمام» و«دموع الألم» و«أنسيم يهب» و«الحياة».

وتناول الشاعر ثلاث قضايا أساسية: هي: التعبير عن الذات، وعن هموم الوطن وتطلعاته، وعن بعض النزعات الكونية؛ وهذا يعني أن أي بحر ليس خاصاً بموضوعة معينة أو بفرض معين، أو بمعنى خاص؛ وعليه فإن وجهة النظر التي ترى أن بعض البحور خاص بموضوعات خاصة وبافتراض معينة، ويمعان مخصوصة لا تقوم على أساس نظري مكين، ولا على تجريب ميداني، وإنما هي نتيجة استقرار جد ناقص، أو انطباع سريع. ولعل الأرجح هي النظرية التي ترى أن البحر كما هو الشأن في المعجم اللغوي وفي التراكيب تابع للسياق - بمعنى أن مقصدية الشاعر وهياة مخاطبيه والأوضاع المحيطة بعملية التخاطب هي التي تفرض على الشاعر اختيار أداة وزن معينة ومعجماً معيناً وتركيباً معيناً لاداء معنى يجمع بين مواصفات عديدة توصله الى هدفه، إن هذه النظرية السياقية ترفض تلك النظرية الجوهرائية التي تجعل البحر ثابتاً من الثوابت يتحكم في متغيراته، وتقر بتطور الشعر وتغيره خضوعاً للصيرورة التاريخية. وتاريخ الشعر العربي يزكي هذه النظرية النسبية التاريخية، إذ يمكن أن يجزء البحر أو قد يكفي بتفعيلة واحدة منه، أو قد تنظم قصيدة واحدة ذات رسالة واحدة في أبحر متعددة. فإذا كان لا مناص من مراعاة دور البحر في المعنى فإنه ليس إلا دوراً من بين أدوار متعددة لعناصر المعجم والتركيب وكيفية إخراج النص. وهذه الأدوار تختلف باختلاف استراتيجية القراءة. فقد تكون مقصدية القارئ، على طرفي نقيض مع مقصدية الشاعر أو الكاتب إذا كانت الاستراتيجية استراتيجيات تنازلية، أو استراتيجية تشييدية، وقد تكون مقصدية القارئ، مماشية لاستراتيجية الشاعر أو الكاتب إذا كانت

استراتيجية القراءة استراتيجية تصاعدية، وقد تأتي القراءة مزيجاً من المقصدين إذا كانت استراتيجية القراءة استراتيجية تفاعلية.

وإن ما يهم إشكالنا الحاضر هو أن البحر يضمن توازياً شاملاً غير منظور باعتبار القصيدة الشعرية تخضع لتفعيلة منسجمة، كما أن للبحر بعض الدور في اختيار كلمات معجمية ذات أوزان صرفية خاصة مما يكون له تأثير في التوازنات الصوتية والتركيبية والدالية.

ج - توازي التناظر

نقصد به الشعر الذي يكتب بكيفية معينة في فضاء الصفحة، أي الشعر الذي يدعى بالشعر «الفضائي» أو الشعر «الكاليفرافي»؛ وهذا المفهوم «توازي التناظر» يمكن أن ينوع إلى مفاهيم أخرى، ولكن شعر الشابي لا يمكن أن يدعى بالشعر الكاليفرافي على الإطلاق وإنما فيه بعض القصائد وظلت الفضاء بشكل معين؛ وهذه القصائد هي: «النجوى»، و«في الظلام»، و«مائم الحب»، و«الكأبة المجهولة» و«شكوى اليتيم»، و«أغنية الأحزان»، و«أغاني التائه» و«في سكن الليل» إلى الليل، ويمكن أن نمثل لهذا المفهوم بقصيدة «الكأبة المجهولة» :

أنا كـئـيـب

أنا غـرـيـب

1- كـأبـتـي خـالـفـت نـظـائـرـها

غـرـيـبـة فـي عـوالم الحـزن

2- كـأبـتـي فـكـرة مـفـرـدة

مـجـهـولـة مـن مـسـامـع الزـمـن

1 - لـكنـي قـد سـمـعـت رنـتـها

بـمـهـجـتـي فـي شـبـابـي الثـمـل

2 - سـمـعـتـها فـانـصـرـفـت مـكـتـئـبـاً

أشـدو بـحـزـنـي كـطـائـر الجـبـل

1 - سـمـعـتـها أـنـة يـرـجـعـها

صـوت اللـيـالي ومـهـجـة الأزل

2 - سـمـعـتـها صـرخـة مـضـعـضـة

كـجـدول فـي مـضـايـق السـبـل

1 - سمعتها رنة يعانقها

شوق الى عالم يضعضها

2 - ضعيفة مثل أنة صعدت

من مهجة هدها توجعها

1- كابة الناس شعلة ومتى

مرت ليال خبت من الامد

2 - اما اكتئابي فلوعة سكنت

روحي وتبقى الى الابد

انا كئيب

انا غريب

1 - وليس في عالم الكابة من

يحمل معشار بعض ما اجد

2 - كابتى مرة وإن صرخت

روحي فلا يسمعتها الجسد

1 - كابتى ذات قسوة صهرت

مشاعري في جهنم الالم

2 - لم يسمع الدهر مثل قسوتها

في يقظة قط لا، ولا حلم

1 - كابتى شعلة مؤججة

تحت رماد الكون تستعر

2 - سيعلم الكون ما حقيقتها

ويطلع الفجر يوم تنفجر

1 - كابة الناس شعلة ومتى

مرت ليال خبت مع الامد

2 - اما اكتئابي فلوعة سكنت

روحي وتبقى بها الى الابد.

لعل هذه القصيدة أحسن ما يمثل توظيف الشاعر للفضاء ليجعل منه مكوناً من مكونات

الخطاب الشعري الى جانب الأحداث وعناصرها والمعجم والتركيب والدلالة. فالفضاء، إذن،

هو المكون الخامس وفي الحديث يتبين له أن توظيفه في الشعر على جانب كبير من الخطورة؛ فهو يوضح الخفي ويجسم المعنويات وهو ذو أبعاد جمالية وتقديرية؛ لهذا، فإن كل عبث به عبث برسالة القصيدة وتخريب لدلالاتها وإيحائها.

غياب أبعاد الأيقون من فكر ناشر الديوان جعله يطيح بكثير من أبعاد القصيدة، إذ ألصق المقطع الرابع بالمقطع الثالث مما أفسد عملية التناظر من المقاطع؛ وكذلك فإن تجزئ المقطع الواحد على صفحتين يفوت على القارئ الانتباه إلى مغازي تشكل الكتابة وأبعادها.

قد كان في استطاعة الشاعر كتابة قصيدته بشكل عمودي مع تنوع في القوافي كما فعل في قصائد أخرى ولكنه أراد أن يوضح أكثر كآبته وغرابته بهذا الشكل الأيقوني.

فهذه الكأبة غريبة مجهولة أزلية مشوقة «إلى قوة عليا».

وهذه الكأبة قاسية كامنة أبدية.

وهذا الشكل المرتب والمنظم تجسيم لها وإيضاح؛ فما هي؟ قد يدل الشكل على تراص الجنود، والجنود في اعتقاد الشاعر الرومانسي مظهر للغرسة والاحتلال وسفك الدماء، إنها عامل من عوامل الكأبة. وقد يكون حاول تجسيد الموهبة الشعرية التي فطر عليها الشاعر الذي ينصت إلى الطبيعة ويسمع أصواتها ويندغم معها فيصيبه ما يصيبه من الأم يحيل أحاسيسه إلى أشعار مرتبة منظمة يغرد بها كطائر. ومهما اختلت التأويلات في هذه الكأبة الغريبة فإنها كأبة منظمة.

هذه بعض المفاهيم التي اقترحناها لوصف «طبيعة التوازي»، وقد كانت: التوازي المقطعي والتوازي العمودي والتوازي المزدوج والتوازي الأحادي وشبه التوازي من ظاهر وخفي، وتوازي التناظر؛ على أن هذه المفاهيم تعلق بسطح التعبير اللغوي للخطاب الشعري فقط. ولذلك ما نحن أولاء نتقدم خطوة أخرى فنقترح مفاهيم تقارب البنية العميقة لأي خطاب مهما كان جنسه ونوعه ونمطه. والمفاهيم هي: توازي المطابقة وتوازي المماثلة وتوازي المشابهة وتوازي المكافأة وتوازي المواصلية. إن هذه المفاهيم تجعل من التوازي مكوناً لكل خطاب بعكس ما تذهب إليه كثير من النظريات باعتبار التوازي خاصة شعرية خالصة من دون أنواع الخطاب الأخرى؛ على أننا لا ننكر أن

تجليات التوازي في الخطاب الشعري أعلى درجة وأشد هيمنة، بل وأخص به دون
سواه مثل الوزن في الشعر القديم أو التفعيلة بصفة عامة.

3 - خصائص التوازي:

سنضع هذه المفاهيم تحت مقولة عامة: هي: خصائص التوازي، وإثباتات شمولية
التوازي فإننا سنستمد من المقترحات التي قدمها ما يدعى بـ «نحو الحالات» رغم ما
يدور حول هذا النحو من تفرعات واقتراحات واختلافات وما يواجهه الباحث من
صعوبات حينما يريد أن يجري مفاهيمه الأولية على اللغة الطبيعية. وقد اعترف
«فلمور» واضعه بهذه الصعوبات؛ قال: «توضع آلاف المشاكل حينما يهم الباحثون
بالدخول في تفاصيل نحو هذا النموذج»⁽⁶⁾

1 - الأنوار الدلالية والتوازي

وما دامت إشكاليتنا هي إثباتات شمولية التوازي في النص الشعري،
فإننا لن نغير كبير اهتمام لاختلاف النحاة وتتبع تفاصيله، وسنركز على ما
شاع من مفاهيمه. وعليه، فإننا سنأتي بقائمة الحالات وبتحديداتها بحسب
الترتيب المشهور. والحالات هي:

المنفذ : هو حالة ما كان حيا وقائما بالفعل.

المعاني : هو حالة ما كان حيا قام به الفعل، وخصوصاً الفعل النفسي والذهني
الحالي.

الألة : هي حالة قوة أو موضوع غير حين يتسببان في عمله أو في حالته.

الموضوع : هو حالة العوامل التي أسند الفعل والأنوار إليها.

المصدر : هو حالة من يصدر منه الفعل.

الهدف : هو حالة تعبر عن النتيجة النهائية لعمل أو تغيير.

المكان : هو حالة تعيين مكان الحالة أو العمل أو توجههما فضائياً.

الزمان : هو حالة تعيين زمان الحالة أو العمل.

إلا أن هذه الحالات يقع التأليف بين بعضها في التراكيب اللغوية. فقد تُولف علاقة حالية بين شكلين حالين مثل المنفذ والآلة، وخصوصاً حينما تكون للآلة قوة طبيعية وأضيفت عليها الحياة، وقد تُولف بين المصدر والمنفذ؛ وقد يصير للمكان والزمان وظيفة أخرى تجعلهما شبيهين بـ «المعاني» مثل : الغرفة معتدلة الحرارة، والصيف معتدل الحرارة؛ فقد أمكن هنا في علاقة حالية واحدة شكلان حاليان: الغرفة من حيث هي مكان، والغرفة من حيث هي معان، والصيف من حيث هو زمان، والصيف في تركيب من حيث هو معان؛ كما أن تحديد العلائق الحالية يتحكم فيه حدس القارئ، وتجربته الشخصية ومعرفته الخلفية، ولذلك قد يقع الاختلاف بين قارئين في تعيين علاقة حالية ما؛ ولعل مرد هذا الإشكال - في نظرنا - عاملان اثنان: أولهما أن هذا النحو لم يختزل الأشكال الحالية إلى أقل ما يمكن من العلائق ليصاير عليها ويرجع إليها تعابير اللغة الطبيعية، وثانيهما أنه لم يعدد الأشكال الحالية كما فعل النحو القديم ليخص كل تعبير معين بوظيفة معينة، وإذا فعل هذا فإنه لم يصبح نحواً يبحث في الكليات اللغوية الإنسانية ليقترح في ضوء اكتشافها مبادئ توظف في مجال العمليات التعليمية والعملية.

أمام هذا الإشكال يمكن الالتجاء إلى التراث العربي الإسلامي الإنساني وخصوصاً التراث النحوي وتراث علم الكلام؛ ولذلك فإننا نقترح للمساهمة في حل هذا الإشكال المفاهيم الكلامية لأنها أشمل وأعمق بالاعتماد على اشتقاقات اللغة العربية: والمفاهيم هي:

المحدث، ونقصد به من أو ما يتسبب في إيجاد شيء أو خلقه وإبداعه أو تغييره سواء أكان قوة إلهية أو غيبية أو إنسانية أو طبيعية، وبهذا يشمل السبب والمصدر والهدف:

المنفعل نقصد به ما عانى الفعل.

المحدث (بفتح الدال) ونعني به ما خلق أو ابتدع أو غير، وما وقع عنده وفيه الخلق أو الابتداع أو التغيير؛ وبهذا، فإن الصيغة اللغوية لـ «المحدث» هي اسم مفعول واسم ظرف مكان واسم ظرف زمان.

المحل والزمان:

هذه مفاهيم أربعة. ويمكن أن تختزل إلى مفهومين أساسيين: هما المحدث (بكسر الدال) والمحدث: كما يمكن منهما أن تولد مفاهيم أخرى متعددة مما يؤدي إلى عمليات فرز واسعة بين الأشكال الحالية مما يقربها من مقولات النحو التقليدي.

إن المحل للخطاب الشعري إذا اقتصر على هذه الثنائية الكونية، فإنه لا يستطيع الكشف عن خصائص التوازي ودرجاته، ولذلك، فإنه مضطر لعملية سير زهاباً وإياباً حتى يمكن أن يرصد الأشكال الحالية المتفق عليها بين المختصين محكماً حدسه ومعرفته لإسناد وظائف لها وللتأليف بين ما يمكن أن يؤلف بينها حتى يجمع بين الأشباه والنظائر ويتبين الاختلافات والمتباينات ليستنتج خصوصية المقطوعة أو القصيدة المحللة، ثم له بعد إنجاز هذه المهمة القيام بعملية اختزال عميق ترد القصيدة إلى عاملها: المحدث والمحدث.

ب - درجات التوازي

رقم البيت	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المكان
1	الخطاب >< الشاعر	بفاسي	على الجنوع	الشاعر	الشعب			
2	السيول >< الشاعر	* إذا سألت * السيول	القبور رسماً برمس	الشاعر	الشعب			
3	الرياح >< الشاعر	* بنحسي * الرياح	كل ما الزهود	الشاعر	الشعب			
4	الشتاء >< الشاعر	* بقرسي * الشتاء * الخريف	كل ما الزهود وغيرها	الشاعر الشاعر	الشعب الشعب	الخريف		
5	العواصف >< الشاعر		ثورة نفسية	الشاعر	يا شعبي إليك			
6	الأعاصير >< الشاعر	إن شجت بنفسي	الشعب	الشاعر	للحياة			
7	الأعاصير >< الشاعر الشعب		الحياة					
8	الشعب >< الشعب	النور				في ليل دامس		
9	الشعب	إن طافت	الحقائق					
10	الشاعر	بخمرة نفسية	أكوابي			في صبا الحياة		

هذا مثال تطبيقي من قصيدة «النبى المجهول»، وهي قصيدة عمودية تسير على التقاليد الشعرية العربية الموروثة، ولكن الشابى قال قصيدة مغايرة لهذه السنن؛ لذلك يتعين علينا تقديم أمثلة تطبيقية حتى تكون الخلاصات التي نتوخى تقديمها للقارئ، قائمة على أسس مكنية وواضحة يستطيع أن يوظفها في أبحاثه، وسنختار مقطعاً من قصيدة «الكأبة المجهولة»⁽⁸⁾، يقول:

- 1 - أنا كئيب.
- 2 - أنا غريب.
- 3 - كأبتي خالفت نظائرها.
- 4 - غريبة في عوالم الحزن.
- 5 - كأبتي فكرة مفردة.
- 6 - مجهولة من مسامع الزمن.

رقم السطر	المحدث	المحدث	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمن	المكان
1		الشاعر						
2		الشاعر						
3		كأبتي		نظائرها				
4		كأبتي					في عوالم	
5		كأبتي فكرة						
6		كأبتي	مسامع				الزمن	

ولننظر من مقطع آخر من قصيدة «شكوى اليتيم»⁽⁹⁾؛ يقول في أولها:

1 - على ساحل البحر، أنى يضحج

صراخ الصبح ونور المساء

2 - تنهدت من مهجة اترعت

بدمع الشقاء وشوك الأسى

3 - فضاع التنهد في الضجة

4 - بما في ثناياه من لوعة

5 - فسرت وناديت: يا أم هيا،

رقم السطر	المحدث	المحدث	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المكان
1		صراخ نور					الصباح المساء	* على ساحل البحر * أنى
2		الشاعر مهجة	بدمع وشوك					
3		التنهد						في الضجة
4			بما لوعة					في ثناياه
5	الشاعر			الأم		الأم		

فلننظر في الجداول السابقة ولنتمعن فيها لنستخلص بعض النتائج منها:
وأهمها أنه:

* قد يقع توليف بين المحدث والمنفعل إذا كان المنفعل يشعر أن هناك قوة أعنى منه فيريد أن يستجد بها لينجز بعض المهام؛ وغالباً ما يكون هذا التاليف بالتشبيه وبالاستعارة.

* يمكن أن يولف بين السبب والمنفذ والمنفعل، بل يكون السبب هو أصل الصيرورة.

* قد يحدث أن يولف بين الزمان والمنفذ.

* تبين لنا بعد هذا التحليل أنه من الممكن إضافة بعض الأشكال الحالية للقائمة السابقة، وخصوصاً الشكل الحالي «الكيفية».

* إنه يمكن رد هذه الأشكال الحالية الواصفة للبنية السطحية الى عاملين إثنين:
هما: المنفذ والمحدث.

واستراتيجيتنا في التحليل اتبعت ما يلي:

* إذا اجتمعت جملتان حللنا كل جملة على حدة؛ وإذا كان عاملهما واحداً فقد اعتبرناهما جملة واحدة.

* أننا وازينا بناء على الأشكال الحالية، بين تراكيب تظهر متباعدة مختلفة. فقد وازينا مثلاً بين الشرط والسبب...

* أننا راعينا الأبيات الشعرية التقليدية في التحليل أحياناً، واعتبرنا الأسطر أحياناً أخرى ليشمل التنظير الشعر التقليدي والشعر الحديث والشعر المعاصر.

* اختلفت درجة التوازي وإن اختلفت الأبيات والأسطر، وتبعاً لهذا الاختلاف فإننا سنصنف درجات التوازي الى مايلي:

1 - توازي المطابقة، ونعني به ما تنهاى فيه بنية موازية مع بنية من الأمهات، أي ما تكونت من المحدث والمنفعل والسبب والمحدث والمصدر والهدف والزمان والمكان (وما يمكن أن يضاف من حالات أخرى مثل الحياة)؛ ولكن توازي المطابقة ليس الا افتراضاً ذهنياً قد يتحقق بين بنيات قصائد مختلفة، ولا يتحقق في القصيدة الواحدة.

2 - توازي المماثلة، ونعني به وجود الحالات الأساسية مع المحافظة على التراتبية، بمعنى وجوب احتوائه على الحالات الأربع الأولى.

3 - توازي المشابهة، ونعطي للمشابهة معنى يقربها من معناها البلاغي، وهو الاشتراك في بعض الحالات الأساسية: الحالات الثلاث الأولى.

4 - توازي المكافاة، ونقصه به المساواة الكمية والكيفية للبنية الأعمق المحتوية على

المحدث المنفعل.

5 - توازي المواصلة، وهو ما احتوى على حالة واحدة تضمن اتصال النص

وتماسكه وتسلسله مهما كان دور الحالة (زمانية، أو آلية، أو محدثة...).

إن الاختلاف في درجة التوازي يبنى باختلاف البنية التركيبية للآليات؛ واعتماداً على معاميل درجة التوازي يمكن تقديم الفرضية التالية؛ وهي: كثرة الدرجة تسعى إلى تركيز الفكرة في ذهن المخاطب، وقلة تسعى إلى المفاجأة وإلى التنويع. إن الشق الأول من الفرضية تصدقه معايير جمالية الإبداع والتلقي التقليديين، وشطرها الثاني تصححه مقاييس جمالية الإبداع والتلقي المعاصرين. إن الجمالية التقليدية دورية خطائية تناظرية وتناسبية، والجمالية المعاصرة تقابلية وانقطاعية... على أن هذه الثنائية لا تنبأها إلا باعتبارها ثنائية إجرائية ليس غير، إذ هناك مراتب وسطى بين الطرفين، فقد تحتوي القصيدة الحديثة والمعاصرة على درجات التوازي جميعها. وبهذا الموقف المرن يجب تشخيص جمالية إبداع أبي القاسم الشابي.

3 - الشابي شاعر التوازي

يمكن القول: إن شعر الشابي هو شعر التوازي بامتياز بحيث لا تخطئه العين ولا تتصام عنه الأذن وإن كانت عين وأذن القارئ، الهاوي. ما على القارئ إلا أن يفتح أية صفحة من ديوانه حتى يواجهه التوازي الذي يقدم نفسه بنفسه. وقد رصدناه سابقاً بناءً على مقياسين اثنين يتحكمان في قرص الشعر العربي القديم؛ والمقياسان هما: استقلالية البيت الشعري، وفضاؤه، ويدائمه المتطابقة الكلمات أو المتشابهة، على أننا الآن نحاول أن نتقدم بالقارئ خطوة إلى الأمام فنقدم بعض المبادئ لمقاربة طبيعة التوازي في الشعر الحديث والمعاصر. وهذه المقاربة تشترك مع المقاربة السابقة وتختلف معها في أن واحد، فهي تشترك معها من حيث إن بعض أشعار الشابي راعت الجمالية المتوارثة التي تقوم على وحدة البيت، وفضاؤه القائم على مصرعين، ولكن بعض أشعاره خالف التقليد وسلك مسلكاً آخر، ولذلك راعينا مقياسين آخرين لإبراز طبيعة التوازي؛ أولهما المقياس النصوي، وخصوصاً وأو العطف، وثانيهما مقياس التضمن. وتوظيفاً لهذين المقياسين فإن ما دعوناه بالتوازي العمودي تحول إلى تواز مقطعي.

توضيحاً لما قدمناه، فإننا نقدم أمثلة للتوازي القائم على المبدأين التقليديين ثم نقف

على آثاره بالتوازي القائم على المبدأين الحديثين.

رقم القصيدة	اسم القصيدة	عدد الأبيات	طبيعة البداية
13	غرفة من يَم	13 - 11	تشابه الصيغ
17	الزنبقة الذأوية	5 - 1	تشابه الصيغ
18	يا شعر	9 - 7	تطابق الوظيفة النحوية
35	مناجاة عصفور	5 - 1	تطابق كلمات البداية
41	نشيد الأسى	وغيرها	تطابق كلمات البداية
42	قلت للشعر	29 - 26	تشابه الصيغ
		17 - 13	تشابه الصيغ وتطابق الكلمات.
		37 - 33	
		9 - 2	تطابق كلمات البداية
		19 - 16	تطابق كلمات البداية
		28 - 26	تطابق كلمات البداية
45	إلى قلبي التائه	6 - 1	تشابه الصيغ
		11 - 9	تطابق كلمات البداية
		22 - 19	تطابق كلمات البداية
46	أكثر يا قلبي فمأذا	12 - 9	تشابه الصيغ
	تردم	17 - 15	تطابق كلمات البداية
47	يا موت	8 - 6	تطابق كلمات البداية
		16 - 11	تطابق كلمات البداية
		31 - 29	تطابق كلمات البداية

رقم القصيدة	اسم القصيدة	عدد الإبيات	طبيعة البداية
48	إلى الله	12 - 7	تطابق كلمات البداية
50	الأبد الصغير	6 - 1	تطابق كلمات البداية
		24 - 21	تطابق كلمات البداية
51	صفحة من كتاب الدموع	11 - 9	تطابق كلمات البداية
52	الجمال المنشود	5 - 2	تطابق كلمات البداية
		8 - 3	تشابه الصيغ
		16 - 14	تشابه الصيغ
53	الأشواق التائهة	4 - 1	تطابق بداية الكلمات
		20 - 18	تشابه الصيغ
		24 - 22	تطابق بداية الكلمات
57	أحلام شاعر	6 - 4	تشابه الصيغ
63	صلوات في هيكل الحب	5 - 3	تطابق بداية الكلمات
		31	تطابق بداية الكلمات
		44 - 42	تطابق بداية الكلمات
		62 - 56	تطابق بداية الكلمات
67	قلب الأم	49 - 46	تشابه الصيغ
		53 - 51	تشابه الصيغ
		64 - 57	تشابه الصيغ
68	حديث المقبرة	7 - 1	تشابه الصيغ
		10 - 8	تشابه الصيغ
		15 - 11	تشابه الصيغ
69	في ظلال وادي الموت	3 - 1	تطابق بداية الكلمات
		16 - 13	تطابق بداية الكلمات
70	الساحرة	15 - 11	تشابه الصيغ
		19 - 17	تشابه الصيغ

التوازي في المنظور الحديث

نكتفي بهذه الأمثلة لإيضاح طبيعة التوازي في مفهوم
الشعر في الثقافة العربية القديمة، وعلينا الآن أن نأتي
بمثالين لإيضاح طبيعة التوازي في المنظور الحديث، وكلاهما
من قصيدة: «الجنة الضائعة»⁽⁹⁾.

7 - أيام

8

1

9

10 - أيام

11

12

13

14

15 - نينسي

16 -

17 -

18 -

19 -

20 -

21 -

22 -

23 -

24 -

25 -

26 -

27 -

28 -

29 -

30 -

31 -

32 -

33 -

34 -

35 -

36 -

	- 37
38	
39	
	40 - ایام
	41 - ایام
	42 - وتمر
43	
	44
	45 - اه
46	
	47 - اوام
	48
	49
	50
51	
52	
	53
54	
55	
56	
57	
58	
59	

خلاصة التوازي

يظهر مما سبق أننا عرفنا التوازي باعتماد على ما ورد في التراث البلاغي وعلى ما ورد في المعاجم اللغوية والبلاغية والأدبية غير العربية. وقد ركزت تلك التعريفات جميعها على خاصة التشابه بين المتوازيين في الشكل، وعلى خاصة التسلسل في الزمن، وعلى خاصة الترادف في المعنى، أو التضاد فيه أو التوليف بين الترادف والتضاد. وأهم دراسات التوازي في غير العربية اقتصررت على دراسته في الشعر، وبدون ذلك أهمية دراسته في النثر، وكذلك الشأن فيما فعلته البلاغة العربية: على أن هذه الدراسات جميعها لم تضع مفاهيم إجرائية كافية تستطيع أن تصف خاصة التوازي من حيث طبيعته ومن حيث درجاته في نصوص شعرية كاملة، وإنما اقتصررت على بيت أو بيتين أو أية أو آيتين.

وقد غامرنا نحن باقتراح مفاهيم وصفية ضرورية وكافية - فيما نرى - كافية بوصف خاصة التوازي. هكذا انطلق وصفنا من الأعم إلى العام فإلى الخاص فإلى ما دونه خصوصية: أي من التوازي المقطعي الطباعي إلى شبه التوازي الخفي وإلى ما بينهما بناء على معايير لغوية ومفاهيم بسيطة. ولم يقتصر تشريحنا على طبيعة التوازي وإنما تعداها إلى تفكيكه لبيان خصائصه ودرجاتها. وتحقيقاً لهذه المهمة انطلقنا من مقترحات «نحو الحالات» لنترجمها إلى بعض مفاهيم علم الكلام الإسلامي حتى يتسنى لنا اختزال المقولات النحوية التقليدية المتعددة إلى أشكال حالية فإلى علائق حالية قليلة مما يسهل عملية إثبات التوازي بين تعبيرات النص السطحية المختلفة. وقد أبانت هذه المقاربة عن شمولية التوازي بين البنيات التعبيرية المتوالية في النص جميعه ولكن درجاته تختلف تبعاً لضرورة اليات نمو النص وتناسله المحكومة بسيورة الجذب والإبعاد والاشتباه والاختلاف.

وتسلحاً بهذه المفاهيم الإجرائية نظرنا في شعر الشابي، وهو شعر توازي بامتياز وإن نظر إليه وحل في ضوء مبادئ الشعر التقليدي وما تحتمه من تضيق لمجال التوازي المقطعي الشامل. وبرهنة على شمولية التوازي السطحي في شعر الشابي وظفنا مبادئ الشعر الحديث فثبت أن المقاطع المتوازية استطالت وتولت ضمنها توازيات فرعية.

ولعل الشابي كان يقصد من وراء توظيفه هذا «التوازي المقصود» ما نبه إليه بعض الباحثين ومن بينهم «روبرت ديوكراند وفولف كندرسلر» يقول المؤلفان: «وأمثلتنا يجب أن تشير إلى هذه الأنواع من المحفزات التي تستدعي تكرار الكلمة، والتكرار الجزئي لها، والتوازي، وإعادة الصياغة. وبصفة عامة، فإن هذه التقنية تستعمل للإلحاح على العلائق بين

عناصر المضمون أو ترتيبها في النص. وغالباً ما تكون هذه العناصر متعادلة (لكن المقابلة يمكن أن يشدد عليها أيضاً). ويلزم أن تلك التقنيات تستعمل قبل كل شيء في أوضاع حيث استقرار المضمون وبقته لهما نتائج عملية مهمة كما هو الشأن في تطبيق النصوص القانونية في الحياة الواقعية. وليس من باب المفاجأة أن منتجي النصوص يسعون جاهدين لجعل النصوص حاسمة متى توقعوا أن مجموعة من المتلقين قد ترفض نقطاً تفصيلية»⁽¹⁰⁾

غير أن معترضاً يمكن أن يقول: إن المؤلفين ينظرون للسانيات الخطاب مهما كان نوع الخطاب. وقد استشهدا بنص نشري للبرهنة على الخصائص المذكورة. فكيف الحال وأنتم تواجهون الشعر؟ والجواب: أن الشعر يستعمل تلك التقنيات وزيادة لأن التكرار والكثافة والمسعى الجمالي من خصائص الشعر؛ على أن الشعر ليس من الضروري أن يقدم معنى مضبوطاً أو أن يطبق مضمونه في الحياة العملية، ولكن من شأنه أن يقنع ويمتص. وهذا ما كان يسعى إليه الشابي الذي كان يحس إحساساً قوياً بحمله الأمانة، أمانة تبليغ الرسالة لشعبه ولأمته، وهذا ما تعكسه كثير من قصائده مثل «النبى المجهول»، و «الصيحة» و «نظرة في الحياة»، و «نشيد الأسى» (...) و «إرادة الحياة» وغيرها.

وقد تبين مما قدمناه من تحليل أن التوازي ليس خاصة اختيارية وحسب ولكنه خاصة اضطرارية يكره عليها المعبر باللغة الطبيعية إكراهاً. فهناك كلمات يدعو بعضها بعضاً بالمشابهة وبالمقابلة، كما أن النص يتناسل أحياناً وينمو حسب مبدأ «التنظيم الذاتي». ومن ينظر في أنواع التوازي التي قدمناها يتبين له أن النص ينمو بكيفية متوازنة وإذا وقع نقص ما فإنه يعوض؛ على أن هناك بعض البنيات لها حيوية أكثر فتتنمو بكيفية «منظمة ينسق من العلائق الداخلية الملبية لقوانين صورية ولكليات» وهناك بنيات أخرى تكتفي بوظيفتها في حد ذاتها. إذن هناك حركة واستقرار والتفاعل بين الحركة والاستقرار يؤدي إلى توازن النص وترابطه وتماسكه.

يستنتج مما سبق أن التوازي خاصة جوهرية في الخطاب الطبيعي بصفة عامة، ولكنه خاصة جوهرية وتنظيمية في الخطاب الشعري. لهذا أثرنا ما كتب فيه قديماً وحديثاً وخالفنا التناول المعروف في نظريات «لسانيات الخطاب»، وفي نظريات «تماسك النص»، تلك النظريات التي لا تشير إلا عابرة إلى خاصة التوازي مدمجة إياها ضمن خصائص أخرى. وقد يكون مسوغ تلك النظريات أنها تنظر إلى الخطاب والنص بصفة عامة ولا تنظر إلى الخطاب الشعري خاصة.

لذلك بدأنا بالخصائص المميزة للخطاب الشعري أو على الأقل الخصائص المهيمنة فيه: ومن بين هذه الخصائص خاصة التوازي. وقد سرنا في تشخيصها حسب منهجية مرتضاة من قبل المنهجية الظاهرانية التي ترى «الصعود من الظاهرة الى قيود الدينامية التوليدية»⁽¹¹⁾، و «من الفحص المرئي بالعين لتوليد شكل للعملية، ومن الدراسة المحلية أو الشاملة لتفرداته الى الاجتهاد في الصعود الى الدينامية التي تولده»⁽¹²⁾ وقد كان تحليلنا يسير في هذا الاتجاه راصداً خاصة التوازي من حيث الطبيعة والدرجة. بادئاً بالأظهر فما دونه ظهوراً: على أن زوايا معتمدة ما زالت غير مضاعة في خصائص الخطاب الشعري للشابي. وسنكل إضاعتها لمفاهيم جديدة.

طبيعة التوازي	حالات التوازي								خصائص التوازي
المقطعي	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المكان	المطابقة
العمودي	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث					المائلة
المزدوج	المحدث	المنفعل	السبب						المشابهة
الاحادي	المحدث	المنفعل							المكافئة
شبه التوازي	؟	؟	؟	؟	؟	؟	؟	؟	المواصلة

ملاحظة : تشير علامة الاستفهام إلى وجود حالة من الحالات الثمانية لوصل أجزاء الخطاب

تمهيد

تناولنا التوازي وفصلنا في وضع مفاهيم له تناولته أفقياً وعمودياً جعلته يشمل بعض الظواهر اللغوية التي يتناولها لسانيو الخطاب وترباط النص مثل التكرار الكلي والتكرار الجزئي وإعادة الصياغة. ولكن مع ذلك انفصلت بعض الأدوات اللغوية والتعبير اللغوية وتحليل الكلمات الى مقومات لإثبات العلائق غير الظاهرة فيما بينها مما يؤدي الى انسجام النص مع البنيات المعرفية المختزنة في الذاكرة والكشف عن بعض الأوليات اللغوية والكونيات الانتروبولوجية التي تنعكس في اللغة الطبيعية. لذلك كان لابد من اقتراح مقولة عامة وتجزئتها الى مفاهيم خاصة؛ والمقولة العامة هي التماسك، وأما المفاهيم الخاصة فهي التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف. وهدف هذه المفاهيم هو النظر في ضوئها الى مستويات الخطاب المختلفة من حروف وأدوات ومعجم وتركيب ومعنى.

1 - التنضيد

نعني بالتنضيد ربط كلمة الى كلمة وجملة الى جملة وكلمة الى جملة وجملة الى كلمة، وما يقول بالربط هو حروف المعاني وبعض الأدوات التي اختلفت في حرفيتها واسميتها وبعض الأدوات الإسمية. وقد جمعنا بين ما اتفق على حرفيته وما اختلف فيه وما اتفق على تسميته باعتبار مقياس التنضيد المؤدي الى الانتقال من معنى إلى معنى وحصول تراكم مضموني. ولا يهمنا نحن في هذه الدراسة التعرض الى الحروف المعنوية والى الأدوات الرابطة فلذلك مجاله هو الكتب النحوية واللغوية التي يفترض أن القارئ، على علم بها.

لقد دأب الباحثون الأجانب على إدماج هذا المفهوم ضمن مفهوم شامل هو «ترباط النص»⁽¹³⁾ Cohesion، ولكننا خالفناهم فاقترحنا المفهوم لنصف به تلك الوحدات اللغوية التي نعتقد أن لها وضعاً خاصاً؛ ولنعط بعض الأمثلة لتوضيح هذا المفهوم من قصيدة «النبي المجهول».

اسماء الامرات رغم البيت	ادوات الفداء	ادوات التفني	ادوات السببية	ادوات التشبيه	ادوات الشروط	ادوات الجر	ادوات الوصف	ادوات الوصف	الإضافة	ادوات الاستفهام	ادوات التحليل	ادوات السؤال والجواب
1	أيها	أيت	ف			على ب						
2		أيت		ك	إذا	ب						
3		أيت	ف	ك		ب		ما				
4		أيت		ك		ب		ما				
5	يا	أيت	ف			لن: إليك						
6		أيت	ف		إن	لن: ل- ب						
7		أيت				لن: ب- ج	لاكن					
8						لن: ج	و					
9					إن							
10						ف- ب	و		مباح الحياة			

من خلال هذا الجدول يتبين أن المقولات المقترحة ليست جامعة لكل المقولات التي تربط بين أجزاء الكلام، لذلك يمكن لأي باحث أن يصنف مقولات أخرى أو أن يدمج بعضها في بعض كما يمكن أن يصنف بحسب المقولات اللغوية لا بحسب المقولات النحوية. وقد حرصنا نحن أن نجمع بين المقولات المعنوية والنحوية في التسمية؛ هكذا، فإن مقولة «الشرط» يمكن أن تشمل كل شرط سواء أكان جازماً أم غير جازم، ومقولة «التمني» كل تمن سواء أكان «بليت» أم بغيرها.

إن ما يجب أن يراعى في هذا التصنيف في مجال تحليل الخطاب هو الربط؛ ولذلك أدخل الحرف الذي هو رابطة حقيقية لأنه يربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل، والحروف العاملة التي تعلق كلاماً بكلام، والأدوات الاسمية التي تشد كلاماً إلى كلام، إن هذه الغاية هي المتوخاة من اقتراحنا هذا، لذلك وضعنا مقولات يمكن أن تحتوي كل منها على أجناس وأنواع وأصناف؛ وهي غاية تقتصر في الدرجة الأولى على ما خفي من الروابط داخل الجملة وبين الجمل ولم تهتم بالروابط القاهرة مثل ارتباط الفاعل بفعله والخبر بمبتدئه وما يلحق المبتدأ والخبر من نواسخ.

2 - التنسيق

على أن هناك منضدات أخرى أخفى يمكن أن ندعوها بالمنسقات لأنها قد تكون مجاورة للمربوطين وقد تكون بعيدة منهما؛ ويمكن أن نجعلها تحت مقولة واحدة.

أ- المحيلات

وأنواعها: الإشارة والضمير و«أل»، وتكون نصية وخارج نصية.

الإشارة		الضمير		ال التعريف		
خارج النص	داخل النص	خارج النص	داخل النص	خارج النص	داخل النص	
قبلية	بعدية	قبلية	بعدية	قبلية	بعدية	
				ال (شعب)		1
				ال (جزوع)		
				ال (السيول)		2
				ال (القبود)		
		هو				7
		هي				8
		ها				10
		ها				11
	هناك					21
	هناك					42
	هكذا					56
		يا ل (ها)				57
		يا ل (ها)				58
		يا ل (ها)				59

ولنتقدم خطوة أخرى لننظر في الأفعال وزمانها وجهتها لأنها تنسق بين أحداث

وأوضاع النص في العالم.

ب - جهات الأفعال:

الأبيات	الاستحالة	الاحتمال	الإمكان	الواقع
1	ليتني كنت	أهوي	(الإمكان)	
2	ليتني كنت		إذا سألت	تهد
3	ليتني كنت	أطوي	(الإمكان)	يخلق
4	ليتني كنت	أغشي	(الإمكان)	أذبل

يمكن أن نستخلص من هذه البنية ما يلي:

* أنها تتدرج من الاستحالة إلى الواقع؛ فما يتعلق بالشاعر فهو بين الاستحالة

والاحتمال، وما يتعلق بالريح فهو بين الإمكان والواقع، ولكن الشاعر يرغب في أن يتماهى مع القوى الطبيعية التي تنجز أفعاله لا يستطيع الإنسان العادي أن يقوم بها.

* أن الأبيات الواقعة ما بين (1 - 6) تكن بنية ذات جهات كاملة؛ وهي الاستحالة

والاحتمال والإمكان والواقع. هذه البنية يمكن أن نعتبرها نموذجية لنرجع إليها باقي بنيات النص ونقيسها عليها.

الأبيات	الاستحالة	الاحتمال	الإمكان	الواقع
7	ليت لي			يقضي
8				تكره النور تقضي الدهور
9			إن طافت	لا تترك الحقائق
				ضمخت أكوابي انزعته

هكذا، وابتداء من البيت(8) نتجه جهة النص نحو الواقع، أو الإمكان والواقع؛ وجهة الواقع هذه إما صيغت في أفعال دلت على الانتهاء أو في أفعال ماضية ومضارعة تؤثر على الاستمرار. بيد أن البيت السابع لا يجد فيه القارئ ترابطاً بين الجهات، إذ من الاستحالة إلى الواقع؛ وهذه العملية الحذفية هي ما يدعى بالإيجاز، إذ تحذف بعض العناصر ولا ينبه على حذفها أو ينبه عليها بنقط الاكتفاء ويغيرها من المنبهات؛ ولكن العمليات الإجرائية التحليلية تملأ ما لم ينبه عليه كما هو الشأن في الأبيات (1 ، 3 ، 4) لأن التضمن يقتضي ذلك، إذ لا يعتبر الفعل واقعاً إلا بعد أن يكون ممكناً. وأما نقط الاكتفاء في البيت(7) فقد دلت بوضوح على انقطاع بين في سطح النص. والشعر أي شعر هو إطناب وإيجاز في أن واحد، إطناب لتردد بنيات متشابهة لبنية نموذجية، وفي هذه المشابهة نفسها إيجاز لأنها لا تتطابق مع البنية النموذجية؛ وهذا ما لاحظناه في درجات التوازي كما يمكن أن يلاحظ في بنية الجهة إذا دُرِّجَتْ.

ج - التفسير بالمعجم

لاحظنا في البيت (7) أن من بين الآليات التي يمكن أن يملأ بها فراغ سطح النص تقنية التوازي؛ وإذا ما تذكرنا أن التوازي إعادة البنية نفسها مع ملء كل بنية بعناصر جديدة أحياناً كثيرة وإعادة العناصر نفسها أحياناً قليلة فإنه يجب فرز تلك العناصر وتصنيفها حسب مقولات يراعى فيها نوع العلاقة. وهذه المقولات هي التكرار والاشتقاق والترادف والتضاد والعام والخاص والكناية والمجاز المرسل؛ على أن فرز هذه المقولات بكل دقة لإدخال كل عنصر تحت مقولة عملية شديدة الصعوبة وخصوصاً في الخطاب الشعري. فلو كان التعامل مع كلمات معجمية منعزلة لكان الأمر في التصنيف، ولو كان الخطاب غير شعري لكان الأمر أقل صعوبة.

على أن الصعوبة تتجلى أكثر في مقولات العموم والخصوص والكناية والمجاز المرسل؛ إن التصنيف بحسب العموم والخصوص يمكن القيام به في الظواهر الطبيعية وفي الكلمات المعجمية المنعزلة... ولكنه لا يمكن إنجازها في الشعر إلا بصعوبة. هكذا يمكن اعتبار: «القبور: رمساً برمس». علاقة خصوص بعموم، ولكن يمكن اعتبارها علاقة ترادف أيضاً. كما يستطيع الباحث أن يستخلص علاقة خصوص بعموم من البيت (1) إلى منتصف البيت (7)، ولكن على أساس التشبيه. أما الكناية والمجاز المرسل فبينهما تداخلات رغم ما بذلته البلاغة

العربية من مجهود في عملية الفرز والتصنيف. ولهذا فإن كثيراً من التعابير في الأبيات المحللة يمكن أن تعتبر كناية أو مجازاً مرسلأ. وهذا التدخل هو الذي أدى بكثير من البلاغيين الأجانب المحدثين أن يدمجوا المقلتين في مقولة واحدة، وهي المؤشر. فلنأخذ، إذن، في حسابنا هذه الاعتبارات ولنبدأ في تصنيف العناصر تحت مقولاتها.

* تكرار الكلمة

- (1) الشعب. 5) يا شعبي، ك (الشعب)، 10) اكوابي، ها (اكوابي).
- (2) رمساً برمس.
- (6) قوة الأعاصير. 7) قوة الأعاصير.

* جنس الكلمة

- (2) السيول، سالت 7) حي، الحياة.

* الترادف

- (7) أنت، الشعب. 8) أنت، الشعب. 9) أنت، الشعب.
- (ها)، الأكواب.

* التضاد

- (6) الضجيج / النبس؛ 7) حي / ميت.

* العموم والخصوص

- (2) القبور < / رمساً برمس؛ 9) اترع < ضمخ.

وأما على مستوى المقاطع فهو:



* الكناية

- (1) الفأس ← الجنوع؛ (2) السيول ← هد القبور؛
- (3) الرياح ← الطي؛ (4) الخريف ← القوس؛
- (5) العواصف ← الثورة.

* المجاز المرسل

- (1) الخطاب ← الجنوع.

د - خلاصة

يتضح مما سبق أن ما يربط بين عناصر النص يمكن أن ينظر إليه حسب مقولة كبرى؛
الا وهي التلاحم المعجمي النحوي. وهذه المقولة الكبرى تنفرع الى جنسين أعليين هما: الترابط
النحوي والترابط المعجمي.

1- الترابط النحوي

لقد دأبت نظريات ترابط النص التي تكتب بالإنجليزية على أن تتناول تحت الترابط
النحوي كثيراً من الظواهر اللغوية. بيد أننا فصلنا فجعلنا ما يكون ربطاً مباشراً تحت مفهوم
«التضيد»، وادخلنا ضمنه كثيراً من المقولات النحوية، مثل أدوات النداء والتعني والاستفهام
وجوابه والتعليق والتعليل (....) والوصل، ووضعنا تحت مفهوم «التتسيق» ما دعوناه
بالمحيلات؛ وهي «الإشارة» و«الضمير» و«أل التعريف»؛ ومعيار فصلها عن الأدوات السابقة
كون إحالاتها مزدوجة: إحالة إلى خارج النص أحياناً، وإحالة إلى داخل النص أحياناً؛ كما
وضعنا تحته جهات الأفعال لأن جهات الأفعال تنضد وتنسق بين أحداث النص وأوضاعه لا
بين مفرداته وجمله.

2 - الترابط المعجمي

وأما الترابط المعجمي فقد صنف فيه أنواع العلائق التي تكون بين مفردات المعجم؛
وهي علاقات التكرار والاشتقاق والترادف والتداخل والكناية والمجاز المرسل؛ على أنه تبين لنا
أن تصنيف المعجم الى مقولات يمكن أن يكون سهلاً في المفردات بغير تركيب ولكنه صعب
حين التركيب، وخصوصاً إذا كان تركيب شعر.

الترابط، إذن، أنواع: ربط مباشر داخل النص، وربط داخل النص وخارجه، وربط بين
الأحداث والأوضاع في عالم النص، وهي موازية لأحداث وأوضاع خارج النص.

على أن تلك الأنواع من الترابط تقف عند الحدود المذكورة ولا تعدوها إلى تحليل كل كلمة على حدة لاستخلاص تشاكلات معنوية مؤسسة على ثوابت لغوية وأنتروبولوجية؛ وهذه المهام هي ما يقول به مفهوم التشاكل⁽¹⁴⁾

يقوم هذا التحليل على تحديد المفاهيم كتضام لمقومات أو خصائص؛ وقد وظف هذا التحليل في الأنثروبولوجيا وفي اللسانيات وفي علم النفس للحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقل مفهومي معين في استعمال لغوي، ولإثبات الاختلاف والتماثل بين الثقافات.

وللبحث عن البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما، ولإثبات انسجام رسالة النص⁽¹⁵⁾

إن الهدف اللساني هو الذي يهتما في هذه الفقرة، وهو الذي توخته المدرسة السيميائية الفرنسية الباريسية منذ الستينات إلى الآن. وقد أفاضت هذه المدرسة في تحديد طبيعته وحصر وظائفه وضبط آليات اشتغاله؛ فقد فرقت بين ما تسميه المقوم الذاتي المحايث الذي يحتوي على مفهوم معين وبين المقوم السياقي الذي يضاف إلى المقوم الذاتي بفعل آلية التسلسل القسري وآلية التراكم الاختياري؛ والتوارد الإضطراري للوحدات المعجمية ينتج عنه المحور الأفقي للخطاب مما يؤدي إلى مسار تصويري، ويقصد بالتصديق كل علاقة تترك بإحدى الحواس الخمس وتكون منتمية إلى العالم الخارجي، كما ينتج عن التوارد الإضطراري والاختياري، في أن واحد، موضوعات متسببة من خطاب؛ هذه الموضوعات تكون مفاهيم مجردة خالصة مثل / المحبة / أو / الكراهية /

فلنمثل لما يصنع مسار التصوير ولنبين كيفية تركزه في موضوعة مجردة

/ حطاباً، / الجذوع، / الفأس، / السيول، / القبور، / الرياح، / الزهور / ...
/ أهدي، / تهد، / أطوي، / يخفق / ... هذه المفردات شيدت مساراً تصويرياً.

ويمكن أن نقترح موضوعة لها؛ هي / الغضب / أو / الثورة / ...

بناء على تحليل المفردات إلى مقومات محايثة وإضافة مقومات سياقية وتركيز ما حلل في مقولات موضوعاتية ومعيارية سنحلل الأبيات العشرة الأولى من قصيدة «الذبي المجهول»، وستعترضنا صعوبات لأن هذا التحليل أنجز في البداية على الحقول الدلالية المتقاربة المعنى المشتركة في بعض المقومات؛ منها كيفية الانتقال من تحليل

المفردة الى مقوماتها في إطار نظرة جوهرائية الى نظرة علاقية تركيبية تمتزج فيها الأفعال والأدوات والمفردات الملية؛ وكيفية العمل إذا لم تكن المقومات الجامعة ظاهرة مدركة. سنتغلب على هذه الصعوبات وغيرها بالبحث عن المقوم الجنسي الجامع باعتماد على المعرفة الموسوعية. وقد تفسح لنا هذه المعرفة بتشديد مقومات سياقية كفيلة بالتأليف بين قلوب المفردات المتنافرة مما يجعلنا نتجاوز معناها المعجمي الى إحياءاتها المخترنة في موسوعتنا فنسحب منها ما نصرفه لقضاء تحيلنا.

1 - تشاكل: الإجتثاث / الإنبات.

حطاب: من يحطّب ويبيع الحطب؛ والحطب ما تشب فيه النار للاصطلاء وغيره.
أهوي: أضرب والقي.

الجنوع: جنود النخلة وسيقانها، والجنوع هي التي تنبت فيها الأوراق والأزهار والأشجار.

الفأس: آلة من آلات الحديد يقطع بها ويحفر.

2 - تشاكل: الإماتة / الإحياء.

السيول: السيل الماء الكثير السائل، وهو يجرف ما يقف أمامه.

تهد: الهدم الشديد والكسر.

القبور: القبر: مدفن الإنسان.

الرمس: القبر.

3 - تشاكل: العنف / اللطف.

الرياح: نسيم الهواء، والريح العاتية تعصف بكل ما يقف أمامها.

أطوي: الطي ضد النشر؛ والطّي يستعمل في سياق التعبير عن يوم القيامة، والكارثة.

يخلق: الخلق: عصر الخلق إلى الممات.

النحس: الريح ذات الفبار، الجهد والضر، وخلاف السعد.

الزهور: النور، وخنقه عصره.

4 - تشاكل: الإبادة / البعث.

الشتاء: مطر الشتاء، والمطر قد يكون - أحياناً - ضاراً غير نافع.

أغشي: أغطي، والتغشية: التغطية، والغشاء: الغطاء.

أذبل: أذوى، وجفف.

الخريف: ثلاثة أشهر بين الصيف والشتاء؛ وهو ذو دلالة قرجية.

القرس: أبرد الصقيع وأكثره.

5 - تشاكل: الثورة / الهدوء

قوة: الطاقة.

العواصف: الريح الشديدة.

القي: القي به طرحة.

ثورة: هيجان، ووثوب، الثورة: الهيج.

نفسي: «نفس تأثرة».

6 - 7 - تشاكل: المناجاة / الصمت.

قوة: الطاقة.

الأعاصير: إهاجة الريح للتراب ورفعها.

ضج: الضجيج: الصياح.

أدعو: الدعاء: المناادة والصياح.

الحياة: الحياة نقيض الموت.

نبس: النبس: أقل الكلام.

الرمس: القبر.

الحياة: ضد الموت.

على أنه يمكن اختزال هذه التشاكلات المتعددة المتداخلة الى تشاكلين رئيسيين؛ أحدهما يمكن أن ندعوه تشاكل العدا، وثانيهما تشاكل الهيام؛ فالتشاكل الأول تكثيف للتشاكلات الفرعية: الاجتثاث والإماتة والعنف والإبادة والثورة؛ والتشاكل الثاني بنيت له تشاكلات فرعية هي الإنبات والإحياء والطف والبعث والهدوء. وهكذا، فإن الشاعر يسعى الى إزالة كل مسببات الظلمات ونشر كل مسببات النور؛ فالشاعر يعتبر نفسه ضمير الأمة ونبينا لأنه يدرك ما لا يدركه الناس لأنه في مذهب الحياة نبي؛ ولكن الشاعر لا ينال كل ما يتمناه. إن الطبيعة تستطيع الفعل على الحقيقة أو لها الإمكان لتفعل، فعبر عن الإمكان ذلك بـ «إذا سألت»... «إن ضجعت»، وأما هو فيتمنى المستحيل إذ لا يستطيع إنجاز ما تستطيعه الطبيعة. وقد عبر عنه عجزه بـ «تمنيات».

بيد أنه أدمج نفسه في الطبيعة بعد أن أدمج نفسه بالإنسان الفاعل. وتوضيحاً لهذا يجب إبراز تشاكليين اثنين آخرين؛ أولهما تشاكل: الإنسان / الإنسان؛ وثانيهما تشاكل: الإنسان الطبيعة.

* تشاكل الإنسان / الإنسان.

الشاعر ليس بـحطاب والشاعر حطاب، فمن حيث إنه «ليس حطاباً» لأن الحطاب يجمع الحطب معتمداً على أدوات الحطابة مثل الفأس والمنجل والقادوم وغيرها فيعملها في الجذوع ويسقطها، وخصوصاً إذا تهالكت وتسوست وصارت لا تفيد العباد والبلاد. ولأن الشاعر لا فأس له ولا قدرة له على اجتثاث أصل الشجرة وفرعها فليس له إلا أن يتمنى أن يكون مثل الحطاب الحقيقي. ومع ذلك، فإن تقبلنا للتركيب اللغوي «كنت حطاباً» يضطرنا للبحث عن الماثلات والمشابهات بين الشاعر والحطاب؛ إن الشاعر حاطب كلمات، وأدوات حطبه لسان كالفأس، وصياغة كلامية مؤذية كعملية الإهواء، والإهواء على ظلمات العصور البائدة وظلم الاستعمار وغباوة «المجتمع المدني» مثل إهواء الحطاب على الجذوع والأصول

* تشاكل الإنسان / الطبيعة

وأما تشاكل الإنسان / الطبيعة فيتجلى في التشبيهات التالية:

* الشاعر كالسيول.

* الشاعر كالرياح.

* الشاعر كالشتاء.

* الشاعر كالعواصف.

* الشاعر كالأعاصير.

إن الشاعر سيول عرمة يهد الأمجاد ويلطخ المجد ويجرف كل ما يقف أمامه، وإنه ربح صرصر عاتية مسخرة دائمة فيصرع الإنسان والأحساب، وإنه شتاء قارس ضار غير نافع يهلك الحرث والنسل، وإنه عواصف تنزو ريحها كل ما يقف أمامها، وإنه أعاصير تقلع الشجر والحجر وتصك الأسماك وتعمي الأبصار.

هكذا حال الشاعر الثائر الغاضب ولكن هذه الحالة تخفي الشاعر الشبيه بالنبي الذي لا يريد إلا الإصلاح بأمرته ويقومه. فهو حطاب يزيل الأصول الفاسدة ليغرس

مكانها أصولاً طيبة، وهو رياح تزجي سحاباً يحمل غيثاً نافعاً فيحيي الأرض بعد ماماتها ويفتح الزهور بعد نبولها، وهو شتاء مهما كان قارساً، يحيل الأرض روضاً مريعاً، وإنه عواصف تنبه الغافلين الى ما فيه صلاحهم وفلاحهم، وأنه نسيم عليل يعقب الأعاصير ليناجي أغصان الشجر وليهمس الى الأزهار فتدب فيها الحياة والنضارة بعد الجفاف والدكنة.

وقد تولدت هذه التشبيهات جميعها عن تشبيه مولد هو: الشعب أرض

الأرض تغرس فيها الأشجار النافعة وإذا شاخت تزيرو أو تجتث لتغرس أشجار مكانها لتنمو وترعرع، ويكون على ظهرها الزيد والغناء، ويكون فيها ما ينفع الناس ويمكث، وقد تتكفل الطبيعة أو الإنسان أو كلاهما بإزالة الأضرار. وعليه، فإن ثنائية: الطبيعي / الثقافي ليست مقولية ولكنها متكاملة من وجهة نظر الشاعر. فالسيول والرياح والشتاء والعواصف والأعاصير تكون في مصلحة الإنسان أحياناً وتكون ضده أحياناً أخرى فتضرب به؛ ولحد من أضرارها اصطنع الإنسان وسائل لتهدئتها وكبحها. فالإنسان مضطر اضطراراً الى الطبيعي ليعيش في هذا الكون؛ فـ «الإنسان والطبيعة يتحدثان اللغة نفسها».

إن الطبيعة تقوم بوظيفتين متكاملتين: الإماتة والإحياء، والإنسان يقوم بعمليتين تجاه الطبيعة: الإماتة والإحياء، ولكن ثنائية: الحياة / الموت مترابطة، إذ لا ممات بدون حياة، كل حي صائر الى موت. وقد ولد الشاعر من هذه الثنائية وسطاً يجمع بين المحيا والممات فالشعب، في نظره، ليس حياً كامل الحياة، وليس ميتاً في نهاية الممات، ولكنه حي يقضي حياته برمس.

4 - القراءات

يتبين من هذا أن التحليل التشاكلي القائم على التحليل بالمقومات يتجاوز مهمة إثبات انسجام الرسالة الى الكشف عن بعض الثوابت الأنثروبولوجية مثل ثنائية: الطبيعي / الثقافي؛ الحياة / الموت. ولكن هذا التحليل لم يبين ما إذا كانت كل المفردات لاية لغة من اللغات تحتوي على نواة الثنائيتين المذكورتين، ولم يقترح - فيما أعلم - توسيع البحث للكشف عن ثوابت أنثروبولوجية غير ماهو معروف، كما لم يحاول - فيما أدري - إقامة ترابطية بين الثوابت الأنثروبولوجية الكونية وشبه الكونية، والمظاهر الخاصة بكل ثقافة بناء على البحث في حقول دلالية مختلفة. ولكن مثل هذا البحث أنجزته دراسات جهات أخرى، مثل ما فعل الظاهراتيون التجريبيون الذين اقترح بعضهم مفهوم «كليات التجربة». ويعنون بها أن معطيات العالم

الطبيعية والفيزيولوجية والأنثروبوتقافية تمارس على حياة الإنسان إكراهات مما يجعل من غير المعقول أن لا تترك أي آثار في اللغة..

إذا ما أخذنا بمقترحات الظاهراتية التجريبية⁽¹⁶⁾ فإن فرضية انسجام النص تصبح تحصيل حاصل لأن أي نص يدور حول تلك الثوابت، وهي هي، مهما اختلفت الثقافات والموضوعات، وتبعاً لهذا فإن المفردات مترادفة ومتداخلة ترادفاً وتداخلاً شاملين.

لهذا يمكن تنويع مقولة: الحياة / المات؛ الطبيعي / الثقافي إلى: الحرب / السلم؛ السبيلة / الصلابة؛ الشهوات / الزهادة؛ الانفعالات / اللاإكتراث؛ التدين / الإلحاد؛ التملك / رفع الحيازة... فلنبرهن على وجود بعض تلك الكليات التجريبية وعلى الترادف الشامل لمفردات اللغة بأبيات من قصيدة «النبي المجهول» للشامي.

رقم البيت	مقولة : الحياة / الممات . .
1	<p>المفردات</p> <p>تساكن الحرب</p> <p>حطابا أهوي الجدوع</p> <p>فأس</p> <p>- حبط دم القتل يحبط حبطاً إذا هدر. - موت الطعنة تهوي قنحت قاما بالدم. - إذا طفت حرب بين قوم قال بعضهم : إن شئتم أعدناها <u>جذعة</u>. - فأسته : أصبت فأس رأسه .</p>
2	<p>السيول</p> <p>تهد</p> <p>القبور</p> <p>رمس</p> <p>- تساليت <u>الكتائب</u> إذا سالت من كل وجه . - ما هديني موت أحد ما هديني موت الأقران: - ليسوا بهدين في الحرب . - دلالتها على الحرب والممات واضحة - القبر ، هو مثل ما تقدم.</p>
3	<p>الرياح</p> <p>أطوي</p> <p>يخفق</p> <p>الزهور</p> <p>نحس</p> <p>- رياح النصر، الريح: النصر والغلبة - طوى فلان كشحه على عداوة إذا لم يظهرها - مات مخنوقاً أو مختنقاً - الهز: شدة الضرب بالخشب ، هروز الرجل والدابة: ماتا - «فارسلنا عليهم ريحاً صرصراً في أيام نحسات».</p>
4	<p>الشتاء</p> <p>أغشي</p> <p>أنبل</p> <p>الخريف</p> <p>قرس</p> <p>- المجاعة المؤدية إلى الهلاك. - الغاشية: القيامة لأنها تغشى الخلق بأفزعها. - نبل نبل، أي نكل ناكل - خفر فلان الرجل: أجاره ومنعه وأمنه - القسر: القهر على الكره، الغلبة</p>
5	<p>قوة</p> <p>العواصف</p> <p>ألقي</p> <p>ثورة</p> <p>نفسى</p> <p>- قاواني فلان فقيوته أي غلبته، أي غالبني في القوة فغلبته. - عصفت الحرب بالقوم: نهبت بهم وأملكتهم. - القاه على الأرض ، جبلة - الثائرة: الشغب والضجة. - روجي، مناط الحياة / الممات</p>

6	قوة الأعاصير	<p>- ما تقدم أعلاه</p> <p>- أن تهيج الريح التراب، ارتباط إثارة التراب والغبار بالحرب والهلاك</p> <p>- ضاحه : غالبة وشاره</p> <p>- التداعي والادعاء: الاعتزاء في الحرب، وهو أن يقول : أنا فلان بن فلان لأنهم يتداعون بأسمائهم.</p> <p>- مناظ الصراع.</p> <p>- اتبس الرجل إذا هرب من سلطان؛ والتبس الفرار من الشر.</p>
رقم البيت	المفردات	تشاكل الجنس
1	حطابًا أهوي الجنوع فأس	<p>- طبع، المطبع بتشديد الباء وفتحها: السمين؛ وقد يوحى هذا بمدح الشعراء العرب القدامى للنساء السمان.</p> <p>- الهوى: هوى النفس: الهوى: العشق. «ونهى النفس عن الهوى»: نهاها عن شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله.</p> <p>- الذعج: الدفع الشديد وربما كنى به عن النكاح.</p> <p>- إساف ونائلة كانا رجلاً وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة فوثب إساف على نائلة.</p>
2	السيول تهد القبور رمسا	<p>- السيال: شجر سبط الأغصان عليه شوك أبيض، أصوله أمثال ثنايا العذاري، السلوانة شيء يسقاه العاشق ليسلو عن المرأة.</p> <p>- الفحل يهدد في هديره.</p> <p>- رعدت المرأة وبرقت ، أي تزينت</p> <p>- السرم: الدبر.</p>
3	الرياح فأطوى يخنق الزهور نحس	<p>- استروح الفحل واستراح وجد ريح الأنثى.</p> <p>- الوطه معروف.</p> <p>- الخنق: الفروج الضيقة من فروج النساء.</p> <p>- الرمز: الحركة؛ وقد رمزها المباحع يرمزها رمزاً ورهزاً فارتفعت، وهو تحركهما جميعاً عند الإيلاج من الرجل والمرأة</p> <p>- الحاسن: المواضع الحسنه من البدن؛ يقال فلانة كثيرة الحاسن</p>

4	كالشتاء أغشي أنبل الخريف قرس	- تشا إذا زجر الحمام؛ والزجر قد يكون فيه إيحاء بالجنس، وخصوصاً إذا استعين بالثقافة الشعبية. - الغشيان: إتيان الرجل المرأة، وغشي المرأة غشياً: جامعاً. - تنبلت المرأة مشيت مشية الرجال. تبخترت: ذبل جسمه ولحمه، معناه: بطل تكاحه. - خفرت المرأة: استحييت : افخرت المرأة لم تلد إلا فاحراً. - قرس المرأة: مداعبتها ، وكناية عن الرغبة فيها.
5	قوة العواطف ثورة نفسى	- القوة في النكاح وفي غيره. - العنفس: المرأة البذيئة القليلة الحياء. - الثريا: اسم امرأة، وإتيان النساء كني عنه بالحرث وإثارة الأرض. - مكن الشهوة
6	قوة الأعاصير ضج أدعوك الحياة نبس	- ما تقدم أعلاه. - العصر التي بلغت عصر شبابها وأدركت، العصرة: منع البنث من التزويج. - الضجاج: ثمر نبت أو صمغ تفسل به النساء. - في العرس دعوة: لي فيهم دعوة: أي قرابة وإخاء. - الجنس مصدر الحياة. - النسب، نسب القرابات.
رقم البيت	المفردات	تشاكل السيولة
1	خطاباً أهوى الجنوع فأس	- الأبطح: مسيل فيه دقاق الحصى. - الهوى: بئر بعيدة للمهواة؛ والدلو في إصعادهما عجلي الهوى. - العذج: الشرب، عذج : شرب عذج الماء، شربه - إساف: اليم الذي غرق فيه فرعون وجنوده.
2	السيول تهد القبور رمسا	- ظاهر المعنى. - في حديث الاستسقاء: ثم هدت ودرت، وما سمعنا العام هادة: أي رعداً. - البرق واحد بروق السحاب. - الأسمران: الماء والحنطة: عام أسمر : لا مطر فيه.

3	الرياح أطوى يخفق الزهور نحس	<ul style="list-style-type: none"> - ارتباطها بالمطر واضح: «أرسلنا الرياح لواقح». - الطوي: البئر المطوية بالحجارة - مخفق: الشعب: مضيقه. - الأزهر: اللبن ساعة يحلب. - «أرسلنا عليهم ريحاً صرصراً في أيام نحسات».
4	الشتاء أغشي أنبل الخريف قرس	<ul style="list-style-type: none"> - السيولة واضحة. - التشقية: تقطير البول، الإشفاء أن يقطر البول قليلاً قليلاً. - نبل النبات والفصن والإنسان: دق بعد الري. - الخريف: المطر في فصل الخريف: المخروف من أصابه مطر الخريف. - قرس الماء قرسيًا، فهو قرس: جمد
5	قوة العواصف أبقى ثورة نفسى	<ul style="list-style-type: none"> - قوي المطر: احتبس. - عصفت الإبل: استدارت حول البئر حرصاً على الماء، وهي تثير التراب. - بقية الماء. - الثور: الطحلب: وما أشبهه على رأس الماء. - حياتي، تتضمن السيولة..
6	قوة الأعاصير ضج أدعوه الحياة نيس	<ul style="list-style-type: none"> - ما تقدم. - المعصرات: السحاب فيها المطر؛ كل شيء عصر ماؤه، فهو عصير. - الضجوج: ناقة تضج إذا حلبت، ضججر القرية، ضججرة: ملاها. - دعاه الماء والكلا على المثل. - الحياة أساسها الماء: «جعلنا من الماء كل شيء حي». - أنسبت الريح إذا اشتدت، وارتباط الريح بالمطر معروف.

اخترنا ثلاث كليات تجريبانية فبرهنا من خلالها على تأثير التجربة النفسية - الطبيعية والنفسية الفيزيولوجية في جعل مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة ترادفاً وتداخلاً عامين شاملين. وينتج عن هذا أن القارئ، بمجرد ما يقرأ تركيباً فتقبله سليقته ويتعرف على بعض مفرداته يمكن أن يتنبأ بمعاني المفردات المجهولة لديه.

إلا أن المصادرة على الثوابت وتقديم برهنة على بعضها لم يكن القصد منه القيام بعمل عضلي يؤدي في النهاية إلى دورية وتحصيل حاصل: الحرب والسيولة والجنس... في كل تعبير لغوي، وكل تعبير لغوي يحتوي على الحرب والسيولة والجنس... وإذا اقتصرنا على هذا نكون قد اتعينا أنفسنا واتعينا من يريد التعرف على خصائص الخطاب الشعري، وخصائص خطاب شعر الشبابي بالتحديد.

إن هذا الاعتراض وجيه، وقبل بحضه يمكن أن نطرح الأسئلة التالية: ما الذي يجعل بعض الأعمال أبدية؟ لماذا يقبل الناس على آداب مرحلة تاريخية معينة أكثر من آداب مراحل أخرى؟ ألا تكون تلك «الأبدية» من تشييد بعض القراء؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست سهلة لأنه يمكن الطعن في الأسئلة نفسها. فقد ترفض الأبدية النسبية التاريخية القديمة والجديدة والتشييدية. ومع ذلك فإنه لا يمكن أن ينكر أن بعض القراء الحصريين يجدون في أعمال أدبية معينة تعبيراً عن همومهم وطموحاتهم واستيهاماتهم؛ ومن بين هذه الآداب ما صاغه المذهب الرومانسي. فقد شاعت الآداب الرومانسية إلى يومنا هذا فتعاد نظرياتها الجمالية والنقدية والإبداعية في أزياء مختلفة. ولعل السر يكمن في أن الأدب الرومانسي عبر عن الثوابت الأنثروبولوجية في الكائن البشري: الثوابت النفسية والأخلاقية والجمالية والدينية بكيفية عميقة وجميلة ومؤثرة.

قد تكون هذه الأبعاد هي التي جعلت شعر الشبابي وشعر أمثاله من الشعراء العرب الذين تبنا بعض المبادئ الرومانسية وتوقفوا في التعبير عنها يحظون باهتمام من القراء المحترفين والعاديين؛ أو ليست بعض أشعار الشبابي تتروى في كثير من أقطار المعمور ويردها العرب جيلاً بعد جيل؟ عما ذا عبرت أشعار الشبابي؟

5 - خلاصة التماسك

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة بتقديم مفهوم يوجهنا في طريق تحليلنا للذهاب بعيداً في الكشف عن خبايا شعر الشبابي نذكر بما أدانا إليه مفهوم «التماسك» في الوصف وفي التفسير.

لقد نوعنا المفهوم الى «تنضيد» لرصد الربط المباشر بين الوحدات اللغوية، وإلى «تنسيق»، بما فيه من محيلات وجهات ومعجم لضبط الربط المباشر وغير المباشر، والربط بين النص وخارج النص.

وقد تبين أن التنضيد و «التنسيق» لا يتناولان تحليل المفردة الى مقومات للكشف عن بعض الثوابت كما يفعل ذلك هذا التحليل. وقد حاولنا أن نجزئه فاقترحنا مفهوم «الترايف» اللغوي الذي هو نتيجة للكميات التجريبية التي ليست خاصة بزمان ولا بمكان. وقد عللنا بهذه الثوابت سر تقبل الناس أشعار الرومانسيين، ومنهم الشابي الذي تفاعل مع هذا المذهب الأدبي.

— مقولة التفاعل

زعمنا أن الشابي كان متأثراً بالمذهب الرومانسي، وقبل البرهنة على هذا الزعم يمكن تقديم مجالات المذهب الرومانسي ومبادئه وتفرعاته، ويعد ذلك تبيان مدى انعكاسه في إنتاج الشابي نقداً وإبداعاً.

1 - التفاعل الكوني

لربما كان المذهب الرومانسي من بين المذاهب البشرية الفكرية التي عرفت عناية كبيرة من قبل الباحثين على مختلف توجهاتهم الفكرية منذ أن نشأ إلى الآن. فقد أنجز حوله مقالات وكتب تعد بالآلاف، وقد يبلغ ما كتب من صفحات ما تنوء به الجبال. لهذا فإننا نعلن منذ البداية أننا لا نستطيع أن نجتهد كما اجتهدنا سابقاً ونقدم مقترحات جديدة، وإنما كل ما نستطيع أن نفعله هو تقديم بعض المبادئ، الرومانسية الكبرى ومجالاتها وتجلياتها اعتماداً على بعض المختصين الظليين في الميدان⁽¹⁷⁾

إن المختصين في المذهب الرومانسي يعترفون بوجود رومانسيات تجلت في فضاءات وأزمان مختلفة. وعلى أساس هذا الاختلاف فإنهم يتناولون الرومانسية في المجال الألماني والرومانسية في المجال البريطاني والرومانسية في المجال الفرنسي، والرومانسية في المجال الاسكتلندي... والإسباني والitalي والأميريكي الإيبيري...

ومع هذا الاختلاف فإن الرومانسية يجمع بينها الثورة ضد الديكتاتورية السياسية والفكرية والاجتماعية والثقافية. هكذا نهض الرومانسيون الألمان ضد بونابارت ودعوا الى ألمانيا حديثة وحثوا على الوحدة الوطنية وجنروا النزعة الوطنية، فكانت رومانسياتهم رومانسية

التعبئة بعكس الرومانسية الفرنسية التي كانت رومانسية التجميد، ولكنها بعد 1815؛ أي بعد خيبات مريرة عادت الرومانسية الفرنسية الى منبعها الاصيل على يد مادام دوسطايل فصارت نظرية جمالية جديدة ونظرية سياسية ليبرالية ونظرية دينية بروتستانتية، وإيديولوجية يسارية؛ إن الرومانسية الألمانية مذهب متكامل شمل كل مظاهر الحياة سياسية واقتصادية وعلمية وأدبية... ولكن الرومانسية الفرنسية اقتصرت على الجانب الأدبي والفني.

قام المذهب الرومانسي من الناحية المعرفية على ما يدعى بالفلسفة الطبيعية في المانيا وما تتضمنه هذه الفلسفة من مقولة الحياة، فشاغ المعجم الحيوي مثل الحياة والنمو والتفتح والإزدهار... والحياة شاملة لكل مظاهر الكون إنساناً ومظاهر طبيعية، ولذلك فإن هناك أكثر من جامع بين الطبيعة وبين الإنسان؛ فهي ليست منفصلة عنه بكيفية جذرية، بل إن هناك تفاعلاً وارتباطاً بين الذات العارفة وبين الواقع المعروف كما اهتدت الى ذلك النزعة الإحيائية والفلسفة الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة.

قد تجلت هذه النظرية الإدماجية والدفاع عنها في الأعمال التاريخية والأدبية والسياسية والعلمية... وما يهمنا هنا هو أن الإدعاءات الشعرية قامت على مرتكزات هذا الاتجاه الغنوصي فارتبط الشعر بالدين والسحر والنبوة، لأن الشاعر فيه قبس من النبوة وموضات من الألوهية لأن له خيلاً يتجاوز به المحسوس والظاهر، له خيال خلاق، و«الخيال الخلاق هو العنصر الخاص بالألوهية»، فكما الإله يخلق فالخيال يخلق، فهو إذن، جدير بتحليله والكشف عن خباياه وأسراره وارتباطه بأحلام اليقظة والحلم. ففي أحلام اليقظة يتحلل الفرد من الإكراهات المادية ويفسح المجال للأصوات الداخلية المختلفة في الأعماق، وفي الحلم يتحرر الفرد من المراقبة الواعية ومن إكراهات الجاذبية ومن الضغط الاجتماعي والانفلات من مراقبة الإدراك للانغراس في أعماق اللاشعور، واللاشعور هو مجالها وهي تجلياته؛ ومجال الحلم هو النوم حيث يكون الإنسان بين الحياة والمات، بين الدنيا والآخرة، وعادة ما يرتبط الحلم بالليل، ويرتبط الليل بالموت، الموت الإيجابي لأن «الوجود الرومانسي وجود للموت»، فالرومانسي احتفل بالموت منذ القرن الثامن عشر فخص المقابر بعناية شعرية فائقة.

وما دامت الطبيعة تكون وحدة لدى الرومانسي فإنه أدمج بين عناصرها المختلفة. فقد يتحدث عن عناصر أخرى داخل تلك العناصر الكبرى مثل الجسد والحب والغاب والوردة وبكرة الصباح والماء والصخر والأصوات والألوان والروائح، واللعب والتعلم والمعرفة..

إن حديث الشاعر الرومانسي في هذه المواضيع لا يعني أنه منعزل ومنطو وهارب من مجابهة الصعاب فلو كان الأمر هكذا لناقض الإبداع المبادئ التي أسس عليها المناهضة الاحتلال وتنمية النزعة الوطنية والدعوة الى الحرية ونبذ الديكتاتورية وتحقيق الوحدة الفكرية.

2 - التفاعل الشخصي

في ضوء هذه المبادئ العامة يمكن النظر الى شعر الشابي، ولكن على الناقد العربي أن لا يطلب المستحيل من شاعر مات في ريعان الشباب وعاش في جو ثقافي لم يهيء له الاطلاع على المذهب الرومانسي في أصوله الألمانية والإنجليزية بل والفرنسية، وقد يكون اطلع على مقتطفات عن طريق الرومانسية الفرنسية أو عما ترجم من الرومانسيات في عصره، وهو شيء ضئيل جداً.

إن مما لا شك فيه أن الشابي كان على اطلاع ما بما كان يروج في أوروبا من مذاهب أدبية؛ ومنها الرومانسية. ففي مقالة: «الأدب العربي في العصر الحاضر يرى أن الثورة الرومانسية فتحت أمام الشاعر: «أفاقاً جديدة ووقفت به على حدود المجهول الذي لا تنتهي صوره وأشكاله (...) وعلمته كيف يستلهم الحياة نفسها ويتوخى جمال الوجود بعد أن كان يتخذ الوقائع والأحداث مادة وحيه وخياله والتي ما زالت - فيما أرى - حية في صميمها وإن اختلفت فيها الأسماء والحدود»⁽¹⁸⁾

1 - النقد

وقد انعكس تفاعله مع المذاهب الأدبية الأجنبية في مستويين: نسمي أحدهما المستوى النقدي ، ونسمي ثانيهما المستوى الإبداعي؛ ففي المستوى النقدي نظر الشابي للخيال ومن يرجع الى ما كتبه حول «الخيال الشعري عند العرب يججد بصمات المذهب الرومانسي واضحة من حيث اعتبار الخيال مكوناً أنتروبولوجيا لا ينفك عنه إنسان، ومن حيث تقسيم الخيال الى خيال عادي وخيال خلاق، وارتباط الخيال الخلاق بالسحر وبالصورة، واقتصار الخيال العادي على إعادة الإنتاج، ومن حيث إدراكه لغزى دفاع الرومانسيين عن الخيال، لأن الدفاع عن الخيال دفاع عن الحرية ضد استعباد العقل المطلق والسلطة الطاغية والقهر السياسي والاجتماعي؛ ومن يقوم بهذه الوظائف هو الشاعر النبي ذو الرؤية الصادقة؛ هذا

النبي الذي تحدث عنه الرومانسيون الأوربيون وتحدث عنه جبران خليل جبران وخصه الشابى بقصائد في ديوانه.

ب - الإبداع

انعكست هذه المبادئ، الكبرى في شعر الشابى؛ فهو نبي لكنه نبي مجهول، فهو مثل الأنبياء الذين يبلغون رسالات ربهم باللغة وفصل الخطاب لهذا جعل من شعره وسيلة للتعبير عن رؤاه ومواقفه وأحلامه وأفراحه وأتراحه وكآبته وضجره، وعن آمال شعبه في التخلص من ربكة العبودية المتعددة الأشكال والألوان، وعن الأنطولوجيات البشرية التي عبرت عنها الرومانسية في أبداعاتها.

يمكن تكثيف شعر الشابى في ثلاث قضايا أساسية: تعبير عن الذات الشخصية، واحتجاج ضد القيود السياسية والاجتماعية والثقافية، وتعبير عن الكليات البشرية العميقة. ورغم تداخل هذه الموضوعات الثلاث فإننا سنحاول أن نفصل بعضها عن بعض تبعاً لهيمنة أحد العناصر على العنصرين الآخرين.

1 - الشعر تعبير عن الذات الشخصية

لعل ما يمثل قصائده الذاتية هو: «شعري»، و «ياشعر» و «قلت للشعر» ، و «أحلام شاعر» ، و «الكآبة المجهولة»، و «السامة»، و «مناجاة عصفور» و «عازف أعمى»، و «قيود الأحلام». فهذه القصائد جميعها تعكس حياة الشابى بما فيها من اكتئاب وسرور وحزن وطرب، ومن محبته للشعر باعتباره لغة الملائكة ووحى الوجود، ولاعتباره ملجأ وملاذاً من الناس ومآسى الحياة، وباعتباره مخلصاً من الشقاء ومؤيداً الى السعادة، وباعتباره مؤنساً في الوحدة والعزلة وأداة لمناجاة الطبيعة - شعره ينفذه من الكآبة المطلقة والسامة القاتلة ويخلق به في الفضاء كعصفور. بعيداً عن الناس، وي طرح من خلاله أسئلة عن سر الكون والحياة...

به يهاجر الى الغاب الذي هو ملاذ للراغب في السكينة وفي الطهارة وفي التأمل في مظاهر الكون المختلفة، وبه يتحدث عن الموت الذي هو «روح جميل» و «مهد وثير»، و «نصف الحياة» وهو «الفجر الجديد»، وهو «المنقذ من المذلة والمهانة»...

2 - الشعر ضد الطغيان

على أن الشابي لم يقصر شعره على ذاته وعلى الاحتجاج على فساد المجتمع ونشدان الخلاص والهروب من المجتمع والعزلة عن الناس. فأغلب القصائد الذاتية تحدث فيها عن شعبه. «فأنا» الشاعر اندمجت في «أنت» «فتكونت» نحن، أي الشعب. الشاعر والشعب يكونان وحدة غير منفصمة العرى، إذ شعره ليس شعر مديح تقليدي ولكنه شعر فيما يسر بلده ويسر المعالي، شعر صراخ مدو ضد المهانة التي يعيش فيها شعبه وضد القيود التي يرسف فيها مهما كانت تلك القيود.

يمكن الاكتفاء بالقصائد الصريحة الواضحة المتحدثة عن الشعب؛ وهي: «خله للموت» و «تونس الجميلة» و «الصيحة» و «نظرة في الحياة»، و «إلى الطامعين»، و «يا ابن أمي» و «يا حماة الدين»، و «سر الغموض» و «للتاريخ»، و «إرادة الحياة»، و «إلى الشعب».

في هذه القصائد جميعها يحرض الشعب على الثأر من الطغاة المعتدين، وكان يعلم أنه سيضطهد ولكن محبته لتونس هي فوق كل معاناة واضطهاد، وكل ظلمة سيعقبها صباح، ومن المعاناة يشع الدر الثمين ومن بلاء الاختبار يتبين الأحسن محتداً. إن الحياة صراع، وعلى الشعب أن يتسلح بالعلم والدهاء كما تسلح به أسلافهم فعاشوا في سؤدد وعز. وإذا ما نال الشعب ضرراً من الوهن، في لحظة زمنية معينة فإنها تزول بالجد وتحل محلها القوة والعظمة لأن تداول الأيام من طبيعة الحياة وقوانين التاريخ. وإنما النكبة القاصمة هي اليأس والقبول بالذل الدائم. ولكن لا حياة لمن تنادي فقد أخذت الشعب ما يشبه الصيحة فتراهم سكارى وما هم بسكارى، ومع ذلك، فإنه لا يأس مع الحياة، فالطاغية مهما تجبر وعاث في الأرض فساداً، فإن الشعب إذا التف حول الحق ونهض وحطم القيود فإن القدر لا محالة مستجيب، وهو ناهض لا محالة، لأنه مستند إلى تاريخ أصيل وتجارب إنسانية كونية وقوانين طبيعية لا معقب لحكمها؛ وما على المخلصين من أبنائه إلا أن يحرضوا الشعب وخاصته، ويقوم بهذه المهمة حماة الدين والنخبة من الشعب لإيقاظ عزم الحياة في الشعب، إذ بالعزم ينزل كل صعب ويطاح بدولة الأنصاب والألقاب. فإرادة الحياة يستجيب لها القدر وإرادة الحياة يهون أمامها كل صعب. ومن يرد المعالي يتسلق الدرجات ومن يرغب في المهانة فليبق في الدركات.

إن هيمنة الاستعمار ليست أبدية وإنما هي بمثابة فصول السنة. ففصل الشتاء ذاهب ويحل محله فصل الربيع يعيد إلى البلاد والعباد الشباب والنضارة. فالاستعمار مثله مثل

الخريف والشتاء والحرية مثلها مثل الربيع. وإذا كان تعاقب الفصول تحكمه قوانين طبيعية لا طلاقة للإنسان التحكم فيها فكذلك قوانين التاريخ ولكن هذه القوانين في استطاعة الإنسان ان يعدلها بل يمكن ان يصنعها، ولا يصنعها إلا الشعب الأمل الذي لا يستسلم.

3 - الشعر تعبير عن الثوابت الإنسانية

وحينما كانت تحزب الشاعر الهموم والأحزان يفر الى الطبيعة ولكنه ليس فراراً سلبياً وإنما هو فرار إيجابي، إذ الحديث عن الطبيعة - فيما نرى - بمثابة الحجة والبرهان على زوال الحال التي كان يعيشها الشعب أو الى رمز الأمل والتجدد. وعلى هذا فإن الطبيعة في الشعر الشابي يجب ان لا تؤخذ بمعناها الحرفي، وإن ما يجب العناية به والكشف عنه هو المعنى الرمزي للطبيعة، فحينما تكون مصدراً للضيق فهي رمز للظلام والظلمات وحينما تكون مصدراً للامل فهي رمز للفجر الجديد، فجر استرجاع الحرية المفقودة... فالطبيعة بمثابة حلم اليقظة الرومانسي، وضوء النهار يقضي على الأحلام اللذيذة، ولكن النهار له أحلامه، أحلام اليقظة، وأحلام اليقظة هذه هي ما صورها الشاعر في قصيدة «ذكرى صباح»، فقد جمع الشاعر في بيتين موضوعات رومانسية أساسية: هي: الحلم، والرؤيا، والخيال،

حلم سـاحـر به حلم الغـا

ب فـواها لحلمه المعـسـول

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنا

ن في نشوة الخيال الجليل

حلم هذه القصيدة يدور حول الغاب وما فيه من اشجار، وحول الجبال والسهول والريا والتلال وأغاني الرعاة، والعنصر الثاني للحلم هو هذا الملاك الجميل الذي يعيش مع النبات ومع الطيور. والعنصر الثالث هي شعر الملاك الذي يتمنى الشاعر ان يكون كبلاً له؛ على أن هذا الكلب يساعد الشاعر الفنان على التحديق في فضاء الخيال والأحلام والإبداع، والعنصر الرابع للحلم هو أن هذا الشعر هو أمواج بحر، ولكنها أمواج سود تأسر القلوب وتدنف النفوس، والعنصر الخامس هو العيش بالتمني.

يتضح من هذا أن الطبيعة متماثلة مع فتاة جميلة ذات شعر أسود، والشاعر عاشق للجمال أينما كان وأينما تجلى. وهكذا إذا عجز الشابي عن تحقيق أمانيه في الواقع الذي يفرض قيوده ومضاعفاته فإنه يفسح المجال للشاعره ليحلم حلم يقظة أو حلم منام. فالشاعر

الفنان إذا امتنع عنه الواقع تفتح له الطبيعة صدرها وتحن عليه وتهمي له المجال لبسط مكبوتاته.

ومثل هذه القصيدة كثير في شعر الشابي؛ وهذه الأشعار يجب أن لا تؤخذ على حرفيتها وإنما ينبغي أن ينظر إليها على أنها تمثيل ورمز بل يمكن أن ينظر إليها على أنها رؤيا صادقة مثل فلق الصبح.

ج - اندماج المستويات الثلاثة

بهذه الأبعاد كلها سنقرأ قصيدة «النبى المجهول»، إذ نعتقد أن هذه القصيدة تلخص رؤاه المجتمعية والكونية والذاتية. وقد امتنع في قصيدته هاته من التراث الإنساني والتراث الإسلامي والتراث الرومانسي. فالميراث الإنساني مشترك في التنويه بدور الأنبياء في هداية أقوامهم والنهوض بهم، وبما يلاقونه من صعوبات في نشر دعواتهم.. وقد منح الشاعر الرومانسي نفسه صفة النبيين فيرى رؤاهم ويدعو دعواتهم.

يمكننا إذن، تأويل قصيدة «النبى المجهول» في هذا السياق. وستناولها في مراحل: مرحلة أولى نعرض فيها للبنيات الحديثة الصغرى، ومرحلة ثالثة نوضح فيها تفاعل البنيتين، ومرحلة رابعة نأتي فيها ببنية انعكاسية يخرج فيها الشاعر من الجنة الى عذاب الحياة الدنيا.

1 - البنيات الحديثة الصغرى

إن ما تعرض له «النبى المجهول» من أحداث هو شبيه بما حصل للنبي المعلوم من أحداث، وإن كان التشبيه مجرد حلم شاعر، وإن كان فيه رعونة فإننا نبينه قصد رصد اشتغال أليات الشاعر الرومانسي؛ والوحدات هي:

* «المجتمع الجاهلي» (1 - 9 - ؛ 25 - 27).

* «البعثة» (10 - 15).

* «الهجرة الأولى» (16 - 24 ؛ 28).

* «نشر الدعوة والإذابة» (29 - 37).

* «الهجرة الثانية» (38 - 55).

* «الانتصار» (56 - 59).

- إن المجتمع «الجاهلي» غبي بل طفل صغير، مكبل بالتقاليد البالية وبالاستعمار (قصيدة للتاريخ)، ناذب للعلم ولايس للجهل ومتنكر للمُشرق من ميراث أجداده (قصيدة

الصيحة)، عانث عيشة الجماد، مشتغل باللهو وبالسخافة وبالإفك (مقطع من قصيدة أحلام الشاعر)، عجز بين الممات والحياة (قصيدة إلى الشعب).

- قدم الشاعر كل ما يملك لإتقان الشعب، ولكنه لم ينل إلا الصد والإعراض والألام لأنه ليس في مستوى ما قدم له.

- ولما لم يستمع إليه أحد هاجر ليعيش وحيداً حيث يدفن يؤسه ويبوح بأشواقه إلى أن يموت.

- ومع ذلك، فلم ييأس ولم يستسلم ولم يهن ويكل فعاد إلى الدعوة فعاد الشعب إلى إذايته واضطهاده واتهامه بالسكر والكهانة والجنون والخيال، بل رأى فيه منبع الرجس ومصدر النحس والشرور.

- لم يتحمل الأذى فهاجر مرة أخرى حيث سيقضي حياة لا يؤس فيها، فيها شدو ونشوة وأنغام ومناظر جميلة يتيح له أن يتأمل في الملكوت.

- إن هذه العيشة هي العيشة الراضية المرضية النقية الطاهرة المقدسة.

2 - المجتمع / الجنة الموعودة

وقد تسلسلت الأحداث في فضاءين: فضاء معاد، وهو فضاء المجتمع الواقعي الذي يتدافع فيه الناس ويختصمون ويتقاتلون، وفضاء جنة موعودة حيث لا نزاع ولا تدافع ولا رفث ولا فسوق؛ فضاء إن يمثلان بُنَيَّيْن متضادتين، ولكنهما متكاملتان:

بنية المجتمع ← بنية الجنة الموعودة

+ المدينة حيث يسكن الناس وتتجلى فيها + الغاب حيث تتوطنها كائنات أخرى
الطبائع البشرية من أنانية وكذب ونفاق متصارعة ولكنها لا تؤذي الشاعر
وضغينة وحقد. إذاية أهل المجتمع والمدنية.. وحيث

الحياة الحلوة في الصباح.. وفي
الأصيل وفي الليل.

+ أناس المجتمع جببناء مساكين مستسلمون + ساكنة الغاب طيور حرة مطقة في
خانعون بين حياة وممات. الفضاء مسبحة بحمد ربها مدركة
لسر الحياة ومغزاها.

+ يسود الظلم في المجتمع ويدوس الناس + ظلم الليل وظلمات القبر خير من
كرامة بعضهم. ظلم الناس وظلمات الجهل.

+ حفارو القبور يقتاتون من ألام الناس + السيول تحفر القبور تحت الصنوبر
وعذابهم وأحزانهم. في الناضر الجميل

+ يذكر المجتمع الفقيد وقد لا يذكره + تغرد الطيور فوق القبر ويداعبه
بخير. النسيم.

+ يزار قبر الميت مرة أو مرات ثم تنقطع + تتعاقب الفصول على القبر بدون
الزيارة. انقطاع.

تلك هي عناصر البنيتين، وكما نرى فإن هناك توازياً بينها. وهذا التوازي يسمح لنا
بإقامة تراكيب استعارية تفاعلية، بمعنى أن كلا من الطرفين يؤثر في الآخر ويتأثر به:
والتراكيب هي:

- الغاب المدينة.
- الطيور الناس.
- ظلم الليل والقبر ظلم المجتمع.
- السيول حفارو القبور.
- السيول والنسيم زائرو القبور.
- تعاقب الفصول على القبر تعاقب زيارة الناس عليه.

على أنه يُمكن قلب التشبيه فيصير المشبه مشبهاً به. وهذا القلب يساير مقاصد الشاعر ومقاصد النص إذ المرغوب فيه هو الغاب: الجنة الموعودة، إلا أن ما يجب إثارة الانتباه إليه هو أن هذا التفاعل صار اندماجاً بين الإنسان والطبيعة: فالطبيعة امتداد للمدينة، والمدينة صورة للطبيعة، وعناصر الطبيعة هي عناصر المدينة، وما في المدينة هو ما في الطبيعة، وإنّ، كل ما في الكون حي ومتفاعل ومتبادل التأثير، إنها وحدة الوجود ولكنها تستثني الإله الخالق للوجود. وهذه النظرة للوجود تقليد رومانسي موروث من الإحيائية القديمة ومن الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة والفلسفة الإحيائية الألمانية التي هي مزيج من كل ذلك. وقد كان الشابي متفطناً لما قد يثار من إشكال فجعل كثيراً من شعره من قبيل الأحلام وأحلام اليقظة والرؤيا والأوهام. ومن يحصي ورود هذه المفردات في شعر الشابي يتبين له المغزى: فالشابي، إنن يفرق بين عالم الواقع وبين عالم النص، وبين حياة الواقع وبين حياة الشعر.

٣ - التفاعل الوجودي

ومن يرد أن يتأكد من هذا التفاعل فليرجع الى قصيدة «الجنة الضائعة»، و«أحلام شاعره»، و«قيود الأحلام». فقارئ هذه القصائد يتجلى له تجاذب الشاعر بين الصحة والحلم، بين الواقع، وأحلام اليقظة، بين الشعور واللاشعور، بين المسؤولية والابتعاد عنها.

خلاصة وأفاق

لنقف عند هذا الحد ولنلملم أطراف ما قدمناه حتى يتسنى للقارئ، إدراك الإمكانيات التي هيأها النموذج المقترح لوصف البنية الشعرية وتحليلها وتفسيرها، وإدراك حدوده وثغراته بل وأخطائه.

لقد اقترحنا مقولة التوازي ونوعانها الى مفاهيم ذات طبيعة تراتبية، فابتدأنا من العام الى الخاص مشخصين طبيعة التوازي ودرجاته. وقد تبين لنا من ذلك التشخيص أن التوازي عام وشامل للنص جميعه من بدايته الى نهايته. والدراسات الموجودة حالياً لم تفعل شيئاً من هذا. ولما استندت مقولة التوازي كل إمكانياتها اقترحنا مقولة أخرى لبحث مستوى آخر من مستويات النص الشعري، وكانت تلك المقولة هي التماسك. وقد نوعانها أيضاً الى مفاهيم تراتبية، وكان كل مفهوم يتوغل بنا في أعماق النص إلى أن وصلنا إلى منبع النص: أي إلى الثوابت الإنسانية الكونية، فكانت مقولة التفاعل بمفاهيمها برهنة على هذه الثوابت الكونية وإبراز لتجلياتها.

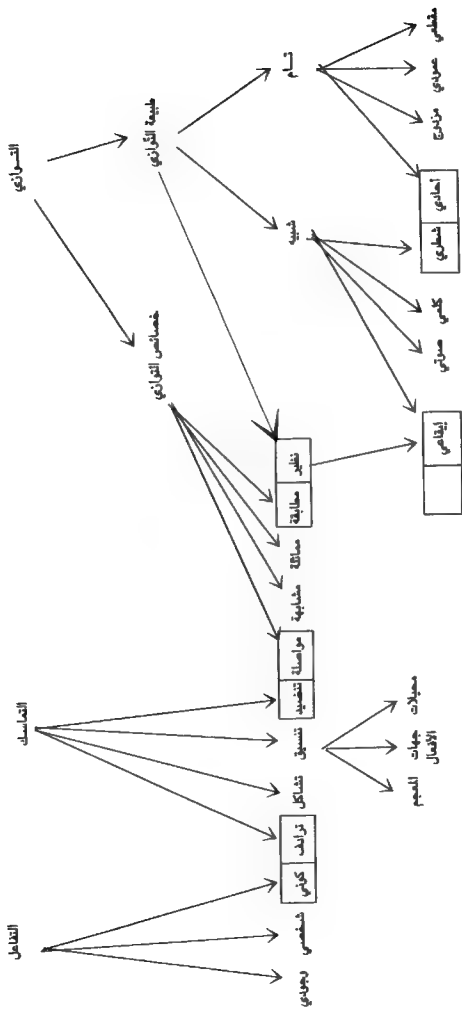
وإذا كانت المفاهيم بالنسبة لمقولاتها تراتبية فإن علاقة المقولات بعضها ببعض قلبية ولكنها تتواصل فيما بينها (انظر الخطاطة).

وعليه، فإن الاستراتيجيتين متكاملتان. وهذا التكامل ممكن من أن نشرح البنية الشعرية أفقياً وعمودياً، سطحياً وعميقاً مما جعلنا نكشف عن مظاهرها الجمالية وعن أبعادها الذاتية والوطنية والكونية.

إذا حقق النموذج هذه المكاسب فإنه لا ينبغي إخفاء الصعوبات التي تواجهه. وهي عديدة: إحداها أنه يعتمد في بعض عناصره على مقولات لغوية؛ وهي إما موضع خلاف واختلاف وإما لما تنجز فيها دراسات دقيقة. وثانيتهما أن التراكيب الشعرية ذات بنيات خاصة تصعب مأمورية المحلل، وثالثها أن البنيات الانتروبولوجية متداخلة يصعب التمييز فيها بين الطبيعي والثقافي، وبين الكوني وشبه الكوني...

ومع ذلك، فإننا نعتقد أن النموذج المقترح يفتح أفاقاً وأعدة لوصف الخطاب الشعري وتفسيره، وتصحيح الأخطاء التي تقع فيها التطبيقات الحرفية لمناهج اللسانيات على النص الشعري، وتنبية الأذهان إلى الطبيعة التمثيلية والرمزية لشعر الطبيعة عند الرومانسيين وإلى سر خلود هذا الشعر وانتشاره عبر العصور.

إن النموذج حاول أن يقترح إطاراً نظرياً يراعي الخصائص الجمالية والأيدولوجية والكونية عند تحليل الشعر، فإذا أفلح فبنتمة من الله، وإذا أخفق فللمجتهد الأجر. والسلام.



مراجع

ينظر في تعاريف التوازي المعاجم التالية:

- (1) Oswald Ducrot. Tzvetantodorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences – du langage, Seul, Paris, 1972, P 240.
- Dictionneire Hestorique de la langue Francaise 1932, P 1423.
- Le Robert, 4, Parall, P 869.
- Dictionnaire Historique, Thematique et Technique des Litteratures. Litteratur Francaise et etrangéres, anciennes et Modernes, Parallélisme, PP 1201 - 1202.
- (2) ابو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرياض، 1980. ص 509، 415.
- (3) في الأصل مقبولة «وقد صححناها بـ «معتدلة» توضيفاً لمبدأ التوازي نفسه.
- (4) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, 1963, Edition de Minrit, – PP 209 - 248.
- Jean Molino. Joelle lamite, Tntroduction a l'analyse linguistique de La poesie, P U F, 1982 PP 184 - 223.
- Daniel Delas et Jacques Filliolet, linguistique et poésique, Larousse, 1973, PP 76 - 78.
- (5) انظر كتابنا: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، وخصوصاً فصل «مثال الإنسان».
- (6) Fillmore, C., 1975, Quelqrus Problèmes posés a la grammaire - casuelle, Langages, 38, 65 - 80.
- Jean petito Cocorda, Morphogenés du Sens, 1. P U F, 1985 PP 152 - 165.
- (7) التطبيقات من قصيدة «النبي المجهول»، ديوان الشبابي، 1988
- (8) ديوان الشبابي، ص 90 - 94
- (9) ما تقدم، ص 95-97؛ 361-367
- (10) Robert de Beaugrande and Wolfgang Dressler, Introduction - to tixt Linguistics, 1981, P 59.

Jean Petit Cocorda, Op.cit. P 79. (11)

Ibid. (12)

Halliday , M.A.K. and R . Hasan (1976). Cohesion in English.London : (13)

Longman.

- Jin Soan Cha (1985), Linguistic Cohesion in Texts :Theory & description.

Seol, Korea.

Joseph Courtes , Analyse Semiotique du (14)

Discourse... Hachette, 1991, PP 161 - 198.

وهناك ادبيات كثيرة في هذا الموضوع.

Oliver. C. S. Tzeng et al, "Cross - Cultural (15)

Componential Analysis on Affect Attribution of Emotion Terms" , Journal of

Psycholinguistic Research. Vd, 16, No, 5, 1987.

George Lakoff, "Congnitive Semantics" in Meaning and Mental (16)

Representation, U.Eco(ed) 1988, pp 119 - 155

Georges Gusdorf , Le romantisme 1, 2. (1993) , Edition Payot et Rivages, (17)

Paris.

- Les Origines de l'herméneutique (1988), Edition Payot.

مختارات من الأدب الرومانسي الألماني بعنوان:

Romantiques Allemands, Tome, 1 , Gallimard, Paris.1966 -

- هذا بالإضافة إلى الموسوعات والمعاجم الخاصة بالرومانسية.

- أوستين وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د.

حسام الخطيب، ص145 وما بعد.

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وأبدالاتها ، 2 ، الرومانسية العربية،

دار تويقال للنشر، 1990 .

(18) أبو القاسم كرو، آثار الشاذلي وصداه في المشرق، دار المغرب العربي، تونس. ط

ثانية، 1988، ص116 .

شكراً للدكتور محمد مفتاح ، وأظن أن البحث موجود بين أيديكم منذ فترة، وقد اطلعتم عليه والتلخيص اعتقد أنه وافر ومفيد. والآن يأتي دور الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي الأستاذ بكلية أداب منوبة - جامعة تونس الأولى ، وهو من تعرفون أكاديمي بارز ووزير وسفير سابق، ومن مؤلفاته: الأسلوبية والأسلوب، ثم التفكير اللساني في الحضارة العربية، ثم قراءات مع الشابي: المتنبي: الجاحظ: ابن خلدون، ثم النقد والحداثة ، ثم اللسانيات من خلال النصوص، ثم مراجع اللسانيات ثم اللسانيات وأسسها المعرفية، ثم قضية البنيوية ، ثم النظرية اللسانية والشعرية بالاشتراك، ثم الشرط في القرآن. أدعوه ليلقي البحث المعنون «الظواهر المتميزة في المضمون الشعري لدى الشابي».

الظواهر المتميزة

في المضمون الشعري عند الشابي*

الدكتور عبدالسلام المسدي

إذا كان النقد الخارجي يصادر - بعد الاحتكام إلى ما يجده خارج النص من مقاييس التاريخ وضوابط التدوين وحيثيات القيمة - على أن شعرية أبي القاسم الشابي شعرية قائمة، وعلى أنها شعرية متجددة تثبت في التاريخ ثم تتمركز عليه فتخترق حدوده فإن النقد الداخلي يأتي بمعاوله ليحفر في آليات النص متسللاً إلى أعمدة المعمار اللغوي سواءً أصادر على شعرية أبي القاسم الشابي ليستدلّ على شعرية «أغاني الحياة» أم راهن على البحث في شعرية الأغاني ليجيز للآخرين الاطمئنان إلى شعرية أبي القاسم.

غير أن التقابل المنهجي بين وجهة النقد الداخلي ووجهة النقد الخارجي قد يدخل في زاوية استثنائية تشعّ عليها أضواء مغايرة لأضواء العمل الأدبي المألوفة وذلك حينما يقوم لدينا خارج نصّ الشعر شاهد هو ليس كسائر شواهد التاريخ التي يحتكم إليها النقد التوثيقي ولكنه هو الآخر نصّ، ثم هو نصّ نقدي صاحبه هو صاحب النص الشعري الذي تتناوله بالنقد، وتلك هي حالنا مع أبي القاسم الشابي، فلقد ترك لنا هذا الشاعر إلى جانب نصّ «أغاني الحياة» نصّاً نقدياً قائماً بذاته هو محاضراته عن «الخيال الشعري عند العرب»، فإذا بنا - ونحن ننقد الشعر - أمام نصين متناظرين تناظرأً مرأوياً: النص الموضوع وهو الأغاني، والنص الشاهد وهو الخيال الشعري، وإذا بحالنا كحال مسلط الأضواء الخارجية من النقاد تنماهى وإياهم في مغادرة نص الشعر قبل الدخول إليه، ونظل نفترق دونهم في أننا لا نغادره إلى الواقعة التاريخية، وإنما نغادره إلى الحدث الأدبي والواقعة النقدية.

وهكذا يتحوّل «الخيال الشعري عند العرب» من شاهد بنفسه على نفسه، ومن شاهد بنفسه على صاحبه، إلى شاهد بنفسه على الشعر عامة وعلى شعر صاحبه خاصة. وعندئذ لا مناص له من أن يؤديّ أماننا شهادة بنفسه على نفسه، لا من خلال خطابه

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

الذاتي وإنما من خلال خطاب الشعر كما صيغ عليه ديوان «أغاني الحياة» حتى يكون حجة على ما جاء يتحدث عنه وهو الشعر.

كذا يتوالج نقد الذات ونقد الموضوع في البحث عن الظواهر المتميزة في المضمون الشعري عند الشابي، وكذا يتحوّل النصّ الناقد إلى نص منقود ومنقود به، ويظلّ الشعر النصّ المنقود حتى الرميم من حيث يستوعب النصّ الذي هو به منقود.

لقد سوى أبو القاسم الشابي «الخيال الشعري» كما يسوّي كل صاحب مشروع مشروع، وصاغه كما يصوغ المنظرون تنظيراتهم، ولم يكن فيه منسلأً من فيلق الشعراء ولا اصطنع الانسلاخ المنهجي ليتحدث خارج مراسم الانتماء إلى قول الشعر، وإنما كتب ما كتب وهو متقمص للحالة الشعرية كما لو كان ينفث كلمات الشعر وهو يتحدث عن الشعر حتى لكان خطاب النقد هو إلى شعرية الخطابات أقرب منه إلى ثروة الأداء.

والمدارات في هذا النصّ الشاهد - وفي هذه الوثيقة النقدية بل وفي هذا النصّ الميثاق - هي الخيال، وهي الشعر، ثم هي الصورة: هذا الجنين المتخلّق في رحم الخيال الشعري.

لقد جازف الباحث عامر غديرة - الذي قدّم عملاً من أفضل الأعمال في استقراء ترجمة الشاعر بكل مقوماتها الوثائقية - بأن حصر المقارنة بين «أغاني الحياة» و «الخيال الشعري عند العرب» في زاوية التعارض من خلال طاقة التخيل في الأدب العربي فقال: «غير أن للشابي نقداً قبل تنظيف ديوانه يوم قام في فيفري 1929 محاضراً عن الخيال الشعري عند العرب، فأول شيء نراه عندما نقابل بين الخيال الشعري والديوان هو أن الشابي يهدم في الخيال التراث الذي يبني عليه في الديوان، فهو يستغل في أغاني الحياة تراثاً ثقافياً انتقده ورفضه في الخيال الشعري»⁽¹⁾. ورغم ما أسهب فيه عامر غديرة بعد ذلك من تحليل نقدي لمضمون موقف الشابي من التراث تحت وقع ما يعتبره انبهاراً بالحضارة الغربية فإن تقريره الجازم بالثنائية الضدية بين الديوان والمحاضرة يظل مثيراً يحفزنا إلى التمييز والتحري عبر مسالك مغايرة نشدأ لصواب المنهج.

ولكن الباحث منجي الشملي قد سبق له أن نزل محاضرة الشابي في سياق حضاري يتجاوز حدود الصيرة الأدبية وما هو لصيق بها من قلق نقدي: «إن جوهر

المحاضرة - في نظرنا - هو تساؤل الشابي عن قيمة الأدب العربي القديم بالنسبة إلى الآداب الأخرى، وهذا التساؤل دليل على حيرة فلسفية قد لا يخلو منها كل من أخلص إلى تراث أمته ورام تغذية ثقافتها برحيق فكري جديد⁽²⁾. وبناء على ذلك شدد الباحث على ضرورة اعتبار المحاضرة عقيدة اجتماعية وسياسية تنبثق في وصية أدبية نقدية⁽³⁾

ولكن الذي يشدنا بشكل مخصوص في استقراءات منجي الشملي هو أنه الملح إلى ما يتعين من قران بين «الخيال الشعري» و «أغاني الحياة» وإن ورد ذلك في سياق يتخطى عتبة الهاجس النقدي ليتمصل بالقضية الوطنية والحضارية عموماً، فلقد تسأل لماماً: «هلاً نجد تضامناً فكرياً بين الخيال الشعري وأغاني الحياة»⁽⁴⁾. كما دعا بعض النقاد الذين جازفوا بالحكم في قضية الوطنية عند الشابي إلى «إمعان النظر في أغاني الحياة مُضاءً بالخيال الشعري»⁽⁵⁾.

ومن أدق الدراسات غوصاً على نشوء مفهوم الخيال الشعري وتأويل معانيه عند أبي القاسم الشابي بحث الدكتور جابر عصفور الذي ذهب فيه مذهباً مقارناً حينما وزن بين مذهب الشابي ومذهب محمد الخضر حسين في هذه القضية الشائكة⁽⁶⁾

فإن نحن سلّمنا ببداية المدارات النقدية التي أسلفناها والتي هي مشتقة من تركيبة «الخيال الشعري» بعنصره البسيطين: الخيال والشعر، ثم بعنصره المركّب منهما وهو «الخيال الشعري» الذي يرتد إلى مفهوم «الصورة» على اعتبار أنها «صورة خيالية شعرية» بالضرورة أمكننا أن نرصد بعض المنطقات ارتكز عليها النص الشاهد لنفحص الأمر بعدئذ في النص الشعري بحدّ ذاته.

ولنذكر في البدء بأن أبا القاسم الشابي قد اعتبر أن الخيال - بمفهومه المطلق وقبل تفصيل شقائقه - ملازم للإنسان ملازمة اضطراراً حتى لكانه نُسخ الحياة ورواؤها، بل إن هذا التقيد في تلاحم الأشياء قد بلغ من التوالج بحيث غدا الخيال معه علة من علل وجود الإنسان.

يقول الشابي: «إن الخيال ضروري للإنسان لا بدّ منه ولا غنيّة عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه، ولعقله ولشعوره، ما دامت

الحياة حياة الإنسان إنساناً، وإنما كان كذلك لأن الخيال نشأ في النفس الإنسانية بحكم هذا العالم الذي عاش فيه الإنسان ويدافع الطبع والغريزة الإنسانية الكامنة وراء الميول، والرغبات وما كان منشؤه الغريزة ومصدره الطبع فهو حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا إذا اضمحلَّ العالم وتناثرت الأيام في أودية العدم⁽⁷⁾ ثم يخلص إلى تبيان كيف يستقر الخيال أول أمره لدى الإنسان كحقيقة ثم يدفع التطور المدني إلى تمييز الخيال من الحقيقة⁽⁸⁾

غير أن الاستطراد ينتهي بالشابي إلى الوقوف على ومضة ييثها بضرب من الحدس النقدي حول اللغة لا يسعنا اليوم إلا أن نتملأها بفحص دقيق دون أن نصل إلى إدراك ترسباتها الأولى لدى صاحبها، ومدار ذلك هذا الربط المحكم الدقيق الذي أقامه بين اللغة والخيال وطرق التعبير، ثم جرد الإنسان فأخرجه من دائرة الفعل إلى دائرة الانفعال، كل ذلك في منأى عن أي تأويل بلاغي - إذ قد ضَمَّن الشابي محاضرتة موقفاً صريحاً من هذه الوجهة - وبناءً على هذا المدخل تبين تأويل كلام الشابي في موضوع علاقة اللغة بالخيال تأويلاً يخرج على سياق المجاز كما هو متعارف عليه في فنون البلاغة.

يقول الشابي متحدثاً عن الإنسان: «أجل ! فهو رغم كل ذلك لم يزل بحاجة إلى الخيال لأن اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية والأمها وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور، بل إنها لاتقتدر على الاضطلاع بهذا الحِمْل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال يُمدّها بقوة ما كانت لتجدها لولاه»⁽⁹⁾

ولئن جاز لنا أن نتمثل شعر أغاني الحياة على أنه ثمرة للخيال، وبأن الثمار لا تحكي بالضرورة قصة مُنبَتها، فإن ما أورده شاعرنا في نصه النقدي لكافٍ في إيضاح مستنده في الذي تحدث عنه وأطنب، ومع ذلك فإن الاستقرار العيني للديوان على نهج الاستقصاء الكلي يوقفنا على ملمح مهم في نسيجه اللغوي، إذ لم يغب لفظ الخيال الغياب المطلق - وإن كان تواريه لو حصل لغدً قرينة إضافية على استصفاء الثمرة دون وصف أغصان شجرها - ولكنه يردُّ في سياقات محدّدة متحلياً بثوب اللفظ المشترك وبثوب المصطلح الدقيق في نفس الوقت⁽¹⁰⁾.

فهو إذ يتناول تحديد مفهوم الشعر ورسم مذهبه فيه - كما سنعود إليه - يصور
الخيال على أنه المنبث المؤقد للشعور الذي هو مدار الفن عامة وفن القول على وجه الحصر:

مَا الشَّعْرُ إِلَّا قَضَاءُ

يَرِفُ فَيَسِيهِ مَقَالِي

فَيَمَامَا يَسُورُ بِلَادِي

وَمَمَا يَسُرُّ الْمَعَالِي

وَمَا يَثِيرُ شَعْرِي

مِنْ خَافَقَاتِ خَيَالِي (11)

وهو عندما يتسامى في وصف العاطفة قاطعاً رحلته الطويلة في رحم الوجدان مغنياً
«صلوات في هيكल الحب» لا يجد من تماثل يُماهي به إلا وصف هذا الرمز الذي يناجيه
بالعبقرية المتولدة مع الخيال لينتهي إلى المطابقة بين خصوصية الذات الموصوفة وملامح
الأحلام المحيطة بالخيال ثم يتسامى فجأة :

وَتَهَمَّاتٌ فِي أَفْقِ رَوْحِكَ

أَوْزَانُ الْأَغَانِي وَرَقَّةُ التَّفْرِيدِ

فَتَمَامَا يَلْتَفِي الْوُجُودُ كُلُّهُ

عَبْقَرِيَّ الْخَيَالِ خُلُوِ النَّشِيدِ

أَنْتَ دُنْيَا مِنَ الْأَنْشِيدِ وَالْأَحْلَامِ وَالسَّحْرِ وَالْخَيَالِ الْمَدِيدِ

أَنْتَ فَوْقَ الْخَيَالِ وَالشَّعْرِ وَالْفَنِّ وَفَوْقَ النَّهْيِ وَفَوْقَ الْحُدُودِ (12)

ويعود الشابي في موطن آخر مستلهماً منبع الفن في تسأل كانه من استفسار ذوي
الحيرة فيقرن بضرب من الاتحاد بين الخيال والإلهام:

أَيْنَ يَا شَعْبُ قَلْبِكَ الْخَافِقُ الْحَسَّاسُ

أَيْنَ الطُّمُوحُ وَالْإِحْلَامُ

أَيْنَ يَا شَعْبُ رَوْحُكَ الشَّاعِرُ الْفَنَّانُ

أَيْنَ الْخَيَالُ وَالْإِلَهَامُ

أَيْنَ يَا شَعْبُ فَنَّاكَ السَّاحِرُ الْخَالِقُ

أَيْنَ الرَّسْمُ وَالْأَنْفُسَامُ (13)

ويتردد هذا الاقتران متسعاً شاملاً مورد الشعر وجداول الفكر ونفثات الاحلام⁽¹⁴⁾ لينعطف على آخرسياق يرد فيه هذا اللفظ وهو سياق المدخل النثري الذي كتبه الشابي توطئةً لقصيدته «فلسفة الثعبان المقدس»⁽¹⁵⁾ وفيه ينبري الخيال رديفاً للاحلام حاكياً أصدى الشعر والفلسفة والتصوف.

وما من شيء في كل ذلك إلا وهو تأكيد على انسجام رؤية الشابي في ما قاله عن الشعر وفي ما صاغه شعراً وهذه هي درجة الموازنة داخل العالم الشعري والوجداني لدى شاعرنا وهي بنفس الاعتبار مسبار التمييز في الغرض المطروق ورائز من روائز الأصالة الذاتية في دلالات المضمون.

وسيصدق مثيل هذا التكاشف حينما تنتقل إلى مدار الشعر من حيث هو المفهوم النواة والمحرك الشامل للعملية الابداعية، بل وربما من حيث هو في المنبع التكويني أصل والتفكير «في الخيال الشعري عند العرب» فرع عليه، وإنما جاء الفرع متحلياً بحلية الأصل لا في التاريخ والزمن وإنما في التقدير والاعتبار.

واللطيف الدقيق في تناسج النصين - النص الموضوع والنص الناقد - أن أبا القاسم الشابي يجعل علاقة الشعر بالإنسان على مقاس علاقة الخيال به، فالشعر هو أيضاً ضروري في الحياة الإنسانية طبعاً وجبلاً، وضرورته على قدر ضرورة إحساسه بالجمال وعلى قدر إفصاحه عنه: «إن الإنسان شاعر بطبعه، في جبلته يكمن الشعر وفي روحه يترنم البيان، أي إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلّاب وإي أمرى لا يستخفه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أي فتنة من فتنه»⁽¹⁶⁾

ولا يتحدد الشاعر في أعراف الأدب والفن إلا بعمق الكثافة التي تحوط بإحساسه الوجداني، إذ تفاوتت الناس في هذه الغريزة الشعرية لا ينفي وجودها عند من هي على أقل درجاتها فيه، ولا يغيّر من طبيعتها أنها عند بعض الناس على أرقى الدرجات: «ولكن الناس يتفاوتون في إدراك الجمال والشعور به على حسب قوة هاته الغريزة الشاعرة أضعفها، فمنهم من تضعف فيه هاته الغريزة ضعفاً يبتأ حتى توشك أن تموت، لأن نفسه قد استحوذت عليها غريزة أخرى شغلت كل ما بها من فراغ، ومنهم من تقوى فيه هذه الغريزة حتى تتمرد فتطغى على كل ما عداها من الغرائز البشرية المتطاحنة»⁽¹⁷⁾

ويأتي الشابي بتعليل ما أفاض فيه معتمداً على استصفاء الطبيعة للعبقريات ومتدرجاً مع ما يتولد لدى الإنسان من الغريزة إلى الشهوة فإلى الإحساس ثم إلى الشعر: «لأن النفس الإنسانية مضمارةٌ رحيب تتقارع فيه الفرائز وتتصارع فيه الميول والشهوات، وبقوة هاته الغريزة أو ضعفها يتفاوت الإحساس والشعور فيتجَرَّع الشعر الخالد من بعض الأفئدة البشرية على حين أن الأخرى لا تَرُشَّع بغير الصديد، وتكتشف بعض النفوس عن عبقريات جبارة عاصفة على حين أن البعض الآخر لا يلد غير الغباوة المستخذية النائمة» (18)

لقد جاء حديث الشابي عن ماهية الشعر ووظيفته على هيئة لائحة، ولكن حديث الشابي في «الخيال الشعري عند العرب» قد صيغ وكأنه تأكيد لحقائق قد عولجت على مراس الواقع في الإفضاء بالشعر، فإذا نظرنا في «أغاني الحياة» نظرة الاستقصاء القطعي من أول بيت فيه إلى آخر الأبيات متوسلين بالضوء والكشاف لمقولة الشعر في حدها الماهي ومراسمها الإجرائية انتهينا إلى ما يصلح حجةً أيضاً على أن الشابي قد كان يقول الشعر وهو يتحسس غانيته، وأنه كان يقول الشعر وهو حامل لقناعات مطلقة حوله، وهذا التوالج بين النص الشاهد وهو الخيال الشعري والنص الموضوع الذي هو أغاني الحياة يقدم لنا المرتكز الأساس في التناظر القائم على نسيج النصين، والذي زعمنا أنه يمثل تكاشفاً سنجازف فنصطلح عليه بمراوية التناص داخل العالم الشعري لأبي القاسم الشابي.

ولئن سبق أن أسميننا النص الشعري بالنص الموضوع والنص النقدي بالنص الشاهد فإن ذلك لا يحظر علينا أن نتمادي في الاستفسار فنسأل: أي النصين هو النص المشروع وأيها هو النص الإنجاز.

إن كل ما على السطح يغري بانتخاب «الخيال الشعري عند العرب» ممثلاً لصوت الميثاق، فبنيته الصريحة وبنيته المؤولة لا تنفكان عن مراسم الخطاب التأسيسي بكل الحثيات التي يقتضيهما «البيان» الكاشف لبنود المشروع الشعري كما لو كان نسيجه كنسيج الدساتير الوضعية. وكل ما يتبدى على ظاهر الديوان يستدرجنا إلى تعيينه ممثلاً للإنجاز، كيف لا وهو الشعر يتحدث عن كل شيء.

غير أن منبع الامتياز كما يعاكسنا به الشابي فيثني مهجتنا عما هي مِثَاله اليه هو ان اغاني الحياة قد جاء شعراً يتحدث عن كل شيء وجاء في نفس البرهة شعراً يتحدث عن الشعر، وهنا تتعقد المفارقة الخلاقة على رباط مزدوج، ويعد أن يتجلى لنا امرها تالياً سنعرف أن إياً من النصين اصطفيته مشروعاً فهو لك وأي النصين قلت إنه الانجاز كان لك فكلاهما اللّحمة وكلاهما السدى.

وأما جلائه فيدعوننا إلى الحفر في نشوءية المدونة الشابيّة بنصها: النص الناقد والنص الدليل.

وإذا ما تذكرنا بأن الشابي قد ألقى محاضراته عن الخيال الشعري عند العرب في فيفري 1929 وأن إشكاليته قد تولدت لديه قبل ذلك بستين⁽¹⁹⁾ وتذكرنا أن أبا القاسم الشابي الذي لم يعمر الا خمساً وعشرين سنة قد انحصرت حياته الإبداعية في ثماني سنوات (1925 – 1934) ثم إذا نحن فحصنا ديوانه وتبيننا تاريخ القصائد التي خص بها الشعر في حد ذاته ايقنا بأن هذا التناجح قد كان حاصلاً في واقع الزمن التاريخي تتداخل فيه مكونات النص الناقد ومقومات النص الشاعر. فلقد كان موضوع الشعر – بماهية ووظيفته – هاجساً غالباً امتدت إفرازاته حتى طفحت على سطح اغاني الحياة، ويكفي ان نعرف ان موضوع الشعر قد تخلل كل انسجة الديوان فامتد على مسار السنوات الثماني التي هي العمر الشعري لأغاني الحياة، ولكنه انفرد وسط ذلك بأربع قصائد كلها صيغت قبل لقاء المحاضرة اذ تقع بين الشهر السادس من سنة 1925 والشهر العاشر من سنة 1928، وفي صميمها تقع الفترة التي انتابه فيها هاجس الشك في كثير من الموروثات ونالته حيرة البحث عن اعادة بناء الذات الإبداعية في الصوت العربي من خلال تراثه الادبي والنقدي.

فقصيدة «شعري»⁽²⁰⁾ تأتي كالبيان المتكامل حول ماهية الشعر ووظائفه بما يجعله في تماثل أوفى مع كيان الشاعر ومهجته وقد طاف فيها بالشعر من مرآة عاكسة إلى مصدر الانفعالات ومن وسيلة التعبير حزناً وفرحاً إلى دوره العلاجي في النفوس، ومهما يكن من أمر الاغراض التي يتوسل بها الشاعر فالمدار لديه واحد هو طلاقة الوجدان وتطابق الشعر على الشعور، وهذا التوافق هو الذي يكفل له مهابته التي هي الرديف المحايث لقدسية الفن:

الشعر إن لم يكن في
 جماله ذا جلال
 وإنما هو طيف
 يسعى بوادي الظلال
 يقضي الحياة طريداً
 في نلّة واعية زال

وتأتي قصيدة «ياشعر»⁽²¹⁾ بأبياتها الثمانية والتسعين كلوحة من لوحات المناجاة الابداعية، فيها الشعر منادئ ومناذياً، وفيها الشعر واصفاً ومحاكياً، ومن ورائها الشاعر يبت قصة وجده في الشعر فتماهى على قوله الذات والفن. وليس مما يغفل احد عنه أن القصيدة قد اتخذت من صيغة النداء متكا، وأن الشاعر قد زأج بين ندائه «ياشعر»، وندائه «يا قلب» حتى لكان كليهما يتجه بمناجاته إلى الآخر عبر مناجاة الشاعر لكل واحد منهما حتى يبلغ السر مداه ويدرك الوهج منتهاه في خاتمة القصيدة:

يا ناي أحلامي الحبيبة يا رفيق صبابتي
 لولك مت بلوعتي وبشقوتي وكابتي
 فيك انطوت نفسي وفيك نفخت كل مشاعري
 فاصدح على قمم الحياة بلوعتي يا طائري

ومع قصيدة «أغنية الشاعر»⁽²²⁾ يتحول الخطاب إلى افضاء بالقلق الوجودي في ما نفقه الشكوى وحافزته تظلم مع إباء، وإذا بالشعر كوسيط اللطف:

- 1 - يا ربة الشعر والاحلام غثيني
- فقد سئمت، وجوم الكون من حين
- 6 - يا ربة الشعر غثيني فقد ضجرت
- نفسي من الناس أبناء الشياطين
- 10 - يا ربة الشعر إنني بائس تعس
- عديمت ما ارتجى في العالم الدون

وهو تخليل نغميٍ احترق الشابي براعة صوغه عندما يشتق من جسم اللغة قوالب يسكبها بفنٍّ ثم يحولها الإيقاع إلى مسكوكات لا تصلح إلا له بعد أن غرس لديك أنها لا تصلح إلا به.

إلى أن نصل إلى رابعة القصائد في هذا المضمار وهي «قلت للشعر»⁽²³⁾ ومعها يبلغ التماهي الوجودي ذروته الشامقة، وفيها تتجانس صورة الشاعر وهو ينادي وصورة الفن وهو ينادى عليه، وإذا بالتناظر المراوي كأنما يدخل أدق الشقائق فيخلق في القول الفرد تناسلاً كتناصّر القولين.

وتُفيض طاقة الإبداع على كيان اللغة فيعتمل في جسمها الشعر إيقاعاً لا ينفك يتراوح في ميلانٍ مفتاحه صيغة اكتنازٍ من حرفٍ جارٍ وضعيرٍ مجرورٍ: «فيك». ثم تتلّون السبائك التي بها يُصفر التركيب ويسوّى الإيقاع فتنبثق من صوت الشعر مراودة ملحاحٌ تأخذ من القارئ صدئاً يشده إلى أغاني الحياة بتخصيص لا ينافس في أمره أحدٌ فنكاد نوزّع صيغ الإيقاع توزيعاً سنفونياً:

انت يا شعراً فلذة من فؤادي...

فيك ما في جوانحي

فيك ما في خواطري

فيك ما في مشاعري

فيك ما في عوالمِي

فيك ما في عوالمِي

فيك ما في عوالمِي

فيك ما في طفولتي

فيك ما في شبّيبتي

فيك إن عانق الربيع فؤادي

فيك يبدو...

فيك يمشي...

انت يا شعراً قصة عن حياتي

انت يا شعراً إن فرحت...

انْتَ يا شَعْرَ كاسٍ خَمْرٍ...
فِيكَ ما فِي الوجودِ مِنْ حَلْكِ
فِيكَ ما فِي الوجودِ مِنْ نَغَمٍ
فِيكَ ما فِي الوجودِ مِنْ جَبَلٍ
فِيكَ ما فِي الوجودِ مِنْ حَسَكٍ
فِيكَ ما فِي الوجودِ حَبٌّ بِقُوِّ الارضِ...

فَسِواءٌ عَلَى الطيُورِ
فَسِواءٌ عَلَى النجومِ
فَسِواءٌ عَلَى النسيمِ
فَسِواءٌ عَلَى الورودِ

وهو توزيعٌ يَسْتَمَدُّ وَقْعَهُ مِنَ التَّرْدَادِ بِاسْتِثْنافِ الصَّوْتِ وَتَكَرُّرِ الْإيقاعِ الْمُتَمَثِّلِ مُطْلَقاً،
ولكنه لا يقوم له شأنٌ موسيقيّ الا بفضل هامش الاختلاف الذي يتخلله سواء من مُفَصِّلٍ
إيقاعي إلى آخر أو من جملة موسيقية إلى أخرى.

وليس جزافاً أن كان هذا الطرز في صميم القصيدة التي يتحدث فيها الشاعر
بالشعر عن الشعر، ولئن جردناه كهيكَلٍ عظمي فالقصد أن نسلبها في خطاب النقد
سحرها الشعري حتى يتيسر عقلها ثم نعاودها في كيانها الشعري متكاملأً على صفحات
الديوان فينجلي فرقاً ما بين الحسن والتبصر.

ولكن الشعر ليس ينفك عن الديوان وليس يهادنه - لا من حيث هو القول - ولكن من
حيث هو المقول فيه، وإذا ما الإلهام واحدٌ فالصور شتّى: فهذا الشعر وهو في تماثل كامل
مع الحب والفن:

يَتَلَوُّ عَلَى سَمْعِي أَغْيارِيذَ الحِياةِ الطَّاهِرَةِ
ويُثِيرُ في قَلْبِي أناشِيدَ الخلودِ السَّاحِرَةِ
تَقِفُ العِذارى الخالداتُ عِرائِسُ الشَّعْرِ البَدِيعِ⁽²⁴⁾
فِي ضَفَفَتِهِ مَرِرداتُ نَغَمَةِ الحِلْمِ الوَدِيعِ

وما هو يناديه الشاعر بطائرته عسى أن يجد عنده ملاذاً يُشفيه مما حل به:

يا طائر الشعر رَوْحٌ على الحياة الكئيبة
وامسحْ بريشك دمع القلوب فهي غريبة⁽²⁵⁾

وهو قبل ذلك صورة شقيقة من ذات الشاعر يخاطبه وكأنه كيان منفصل فإذا به يتحدث إليه وهو كيان من ذاته كأنما حَلَّتْ مهجة كل واحد منهما محل مهجة الآخر فيحمله رسالة الحياة في ترامي مسؤولياتها:

يا شعـرُ اسـمـعـتَ لكن
قـومـي أراهم سـكـارى
فـلا تُبـالـ إذا مـا
أعـطـوا نـبـاك ازوراراً
واصـبـبـز على ما تُلاقـي
واصـدغْ وقـيت العـنـاراً⁽²⁶⁾

وفي قصيدة «الغاب» التي جاءت في آخر مراحل النضج التي أدركها أبو القاسم الشابي انعطاف آخر على الشعر وقد التفّ به الخيال والحلم والتفكير وعانقته المشاعر والأنوار والأنسام:

في الغاب نبيلاً للخيال وللرؤى
والشعر والتفكير والاحلام
شعري وافكاري وكلُّ مشاعري
منشورة للنور والانسام⁽²⁷⁾

ثم تتحول نواة اللغة في لفظة الشعر بجذرها التائيلى إلى توليد متلاحق في انسياب اشتقاقى فيتواتر عندئذ حديث الشاعر عن «الشاعر»: فإذا «الشاعر الموهوب يُهْرَقُ فنّه»⁽²⁸⁾ وإذا الربيع «يمشي على الدنيا بفكرة شاعر»⁽²⁹⁾. وتعود صورة الربيع كرة أخرى لتتلاحم والشاعر:

فاحذر السحر ايها الناسك القد
ليس إن الحياة يُغوي بهاها

والربيع الفئانُ شاعرها المـ

تـون يغري حبُّها وهواها⁽³⁰⁾

ثم تعمل الية الاشتقاق صنيعاً مزبوجاً يتناظر فيه الشعور مجموعاً، والشاعر مجموعاً، فتأتي:

واسير في نينا المشاعر حالما

غرداً وتلك سعادة الشعراء⁽³¹⁾

وأخر ما نعتكره لغة الشابي من هذه المادة اللغوية النافذة الأثر في قاموسه، والبالغة البصمات على صياغاته، قالبُ النسبة إلى الشعر لاستنباط النعت الواصف: «شعري» على التذكير. و«شعرية» على التأنيث.

فعندما يقبل على وصف الطفولة بالبراءة والاستقلال عن هموم الزيف وأدران السلوك الإنساني لا يجد لها من نعت إلا قوله «إنَّ الطفولة حقبة شعرية»⁽³²⁾ وعندما يمعن في التسامي بحياة الإنسان الفنان إلى مرتبة الخلود في ما يشبه الوجود المطلق يتوسل بالنعت ذاته محوِّلاً بالمجاز دلالة في انسياب اشتقائي لا اعتراض لأهل اللغة عليه:

وحياة شعريّة هي عندي

صورة من حياة أهل الخلود⁽³³⁾

فإذا جاء إلى أفق الارتقاء الصافي لازمه هذا اللفظ الذي تحوّل في جداوله القاموسي صنواً للتجرّد، وقريناً للمدى الرّحب الذي به السعادة، عندها تستقر صفة «الشعري» استقراراً تاماً على دلالة ما قد تعتبره الوجود المفقود عند الشابي، أو قل هو الوجود المبحوث عنه، وعندئذ يكون الشعري صورةً تقابل الوجود الحاصل لترسم معالم الوجود المضادّ.

يقول في قصيدة السعادة: ⁽³⁴⁾

هذي سعادة نينا فكن رجلا

إن شئتُها أبد الأباد يبتسم

وإن أردت قضااء العيش في نعة

شعرية لا يُغشني صفتُها ندم

ويقول في قصيدة «الغاب»⁽³⁵⁾

واصْبِخْ لِلصَّمْتِ الْمَفْكُورِ هَاتِفاً
فِي مَسْمَعِي بِغَرَائِبِ الْإِنْفَامِ
فَإِذَا أَنَا فِي نَشْوَةِ شِعْرِيَّةٍ
فِيْضَاةٍ بِالْوَحْيِ وَالْإِلْهَامِ

ولعلَّ نزوة التماهي بين استخدام التعت بلفظ «الشعري» والتخصيص الدلالي للتجرّد بإطلاق قد أفاض بها شاعرنا وهو يتسامى بالجمال فيُصبغ عليه سمات القداسة ويحوّله مَعْبِداً، ثم لا يُلْفِي في دلالة المعبود ما يَشْفِي كل غليله من المعنى المكتنز التواق فيعزّزه بوصفه اشتق له من الشعر على قالب النسبة نعت الشعري:

وَسَكَنَّا وَغَرَدَ الْحَبَّ فِي الْغَابِ فَاصْغَى حَتَّى حَفِيفُ الْغُصُونِ
وَبَنَى اللَّيْلُ وَالرَّبِيعُ حَوَالَيْنَا مِنَ السَّحَرِ وَالرُّؤْيِ وَالسَّكُونِ
مَعْبِداً لِلْجَمَالِ وَالْحَبِّ شِعْرِيّاً مُشِيداً عَلَى فَجَاجِ السَّنِينِ⁽³⁶⁾

وما كان الوقت قد حان ولا التاريخ قد نضج ولا لغة النقد قد انصاعت حتى يمضي أبو القاسم الشابي قدماً في تجويد القاموس الشعري وتوليد الابتكارات اللغوية فيه، فقد كان مبكراً عندها أن يستنبط المفاهيم الراقية في شمول صناعة القول الفني على المنزلة الكونية، ولو كان الزمن قد أوشك يومها لكان أبو القاسم الشابي أولى الشعراء بل أولى النقاد بالحديث عن «الشعرية» بتركيز واستغراق.

ومن أدراننا لعل استخدامه المتواتر لبعض الفاظ اللغة - تماماً كتوسلاته التعبيرية بالتلوين الدلالي المتنوع - إنما يمثل إرهاصاً من إرهاصات المبدعين.

ولا يقينا في هذا الذي نذهب إليه ببعض المغامرة إلا ما سنتبيّنه من تمييز المضمون الشعري لدى الشابي - بعد الذي رأيناه في مستوى الخيال ثم في مستوى الشعر - عندما تقتحم عالمه الفني في أدق خصائصه باحثين عما تألف من هذين الجناحين - الخيال والشعر - فطبع أغاني الحياة بالسمة التي باتت عنواناً متقدراً لا تخالطها الأمزج وإن تنمادى بإصرار في كشف مناقب التناص بين القول المبدع والقول الناقد لا نملك في الأمر إلا أن نرجع إلى المبدأ الكلي كما صاغه الشابي بنفسه وليكن، في الاعتبار، هو

الأصل وقول الشعر نتاجاً له، أو ليكن - في التقدير - أنه هو الثمرة التي جناها الشاعر من تجربته في صوغ الشعر ومكابدة أوجاعه بالحمل والولادة.

يقول أبو القاسم: «أريد أن أبحث في الخيال عند العرب من ذلك الجانب الذي تتدفق فيه أمواج الزمن بعزم وشدة، وتتهدم فيه رياح الوجود المتناوحة مجلبة داوية جامحة، وتتعاقب عليه ظلمات الكون وأضواؤه وإصباح الحياة وإمساؤها، ذلك الجانب الذي يستلهم ويستوحي ويحيى ويشعر، ويتدبر ويفكر، أو بكلمة مختصرة إنني أريد أن أبحث عند العرب على ما سميت خيالا شعريا أو خيالا فنيا»⁽³⁷⁾

نعم إذا التقى الخيال والشعر تولد الخيال الشعري الذي هو الخيال الفني، والذي هو بصريح الأداء كما قرأنا: استلهمٌ ووحى وحياة وشعور وفكر يتدبر. ولذلك استطرده الشابي: «فالخيال بهذا المعنى الذي بسطته وعلى هذا اللون الذي تكلمت عنه هو الذي أريد اليوم أن اتلمسه في جوانب الحياة الفكرية العربية، وهو الذي أريد أن نتعرف إليه في ما أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبية طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوة وإنتاج»⁽³⁸⁾

وعندئذ لا نملك مع الشابي إلا أن نصادر على تناسج المقومات الأساسية في بنية الشعر لديه كما أحسن به، وكما تصوره، وكما تحدث عنه، ثم كما صاغه.

ولنفترض أن النقد يسلم معنا بأن حديث الشابي عن الخيال في أغاني الحياة واتكاه على استلهامه والإستنجاد الصريح به وهو يقول الشعر إنما كان ثمرة أولى من ثمار الخيال الفني ذاته إذ ليس ذلك من المقطوع بشيوعه في سنن أفتان القول الشعري عند العرب.

ولنفترض أن النقد يسلم أيضا بأن حديث الشابي عن الشعر وهو يقول الشعر قد جاء على نسق من الإفضاء، والتصوير، والمناجاة، يجعله إلى ثمار فن الخيال الشعري أقرب منه إلى حديث الناظمين عن الشعر، أو حديث الشعراء ساعة يهيمون، أو ساعة ينجلون كالهائمين ليتحفزوا بأنفسهم وليحفزوا سامعيهم في ضرب من طقسات الإلقاء نسجا على من سأل: هل غادر الشعراء من مترنم.

وأيًا كانت درجة التسليم - إن هي سمعت - وكيفما جاءت مراتب الإقناع - وإن هي انحدرت - فمجال البحث في أمر التحام الشعر بالخيال سنقيمه - كما سبق أن المحنا لاما - على مدار الصورة، ولنبدأ في ذلك بأيسر السبل.

لقد تناول الشابي وهو يتحدث عن الخيال الشعري عند العرب موضوع الأسطورة فقارن ما عليه أمر العرب في هذا الشأن بما هو عليه عند الأمم الأخرى، وكيف تزخر آدابهم بالخصب الناجم عن أفق الخيال الفني لأن أساطيرهم «قد كانت مشبعة بالروح الشعرية الجميلة». فأهل اليونان قد أخذوا عن الآشوريين عبادة إلهة الحب والجمال عشتروت واتخذوا لها اسماً هو أفروديت «ونسجوا حول نشأتها أساطير شعرية لم يعرفها الآشوريون فكانوا يزعمون أنها خلقت من أمواج البحار».

ويستلهم الشابي اتقاد ذهن فيستحثه بالاستفسار: «أرايتم هذا العمق في الفكر وهاته السعة في الخيال في الأسطورة التي تزعم أن أفروديت قد خلقت من أمواج البحار»⁽³⁹⁾

ولن يتخلف الشابي عن الوفاء بالدعوة، بل سيكون في الموعد، والتاريخ هو 19 جويلية 1930 يوم ألف قصيدته «الجمال المنشود» مُهدياً إياها «إلى عذاري أفروديت» في ما يشبه التوطئة التي تمهد إلى العنوان⁽⁴⁰⁾ واقتصر الأمر على تضمين الصورة في هذا الإهداء، حتى إذا ما جاء يوم 13 أكتوبر 1931 وقَعَ على استكمال إنجاز شعري آخر هو «صلوات في هيكل الحب» حيث يواصل استلهام صور الأساطير فيتجه هذه المرة إلى موروث الرومان في الميثولوجيا، ويقيم الصورة الشعرية على إلهة الحب لديهم فينيسُ ويضمّنها نسيج نصّه الشعري:

اي شيء تُراك هل أنت فيــــــــــــينيسُ

تهــــــــــــــــادت بين الوري من جــــــــــــــــديد

لتعيد الشباب والفرح المعسول

للعالم التــــــــــــــــعيس العميد

ثم يُجانبُ منبع الصورة الفنية إلى رصيده من الموروث العربي الإسلامي فيحوم على قاموسه الدلالي الذي يوقّر له الإحياء بالصورة التي هي كفيلة بالإيفاء بالفرض ومحاكاة الأسطورة وإن لم تكن أسطورة :

أُم مَلاكُ الفَرَبوس جاء إلى الأرض
ليُحيي رُوح السَلام العَهِيد

ويمتدّ موج الاستلْهام من موروث ميْثولوجي عند الآخر إلى تراث سَنّي عند الأنا
فإذا:

انْتِ انْشَوْدَة الانْشاْشِيد غَمْناكَ
إِلَه الغناء رَبُّ القَصِيدِ

فلا تتمكّ إلا أن تعاود الرحلة من أغاني الحياة إلى رحم «الخيال الشعري عند العرب» لتقرأ: «وهكذا كانت الهة اليونان وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل الهة رمز لفكرة أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسّون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فيّاض يشمل العالم ويحس بأناق أنباض الحياة»⁽⁴¹⁾

ثم لَتَعَقَدْ القَرانَ بين «إله الغناء ربّ القصيدة» وما سبق أن سطره نثرا ونقدا: «فكما أنهم قد جعلوا للحب إلهًا وللجمال الهة فكذا جعلوا للحكمة الهة، وللشعر والموسيقى إلهًا ولغير هذه من المعاني العميقة مظاهر الكون الرائعة أرواحًا وحياة تحس وتشعر بحيث كانوا ينظرون إلى الوجود من خلال أساطيرهم نظرة فنية تحس بتيار الحياة يتدفق في كل كائن ويستجيش في كل موجود»⁽⁴²⁾

ولكنك وأنت تتجول على صفحات الشعر بين عذارى أفروديت وفينيس الرومان من قصيدة إلى أخرى قد يقودك وعيك النقدي أو يهديك حسك الجمالي إلى الوقوف على التناظر المرامي بين النصين الكبيرين - الخيال الشعري كنصًا ناقد وأغاني الحياة كنصًا شاعر - ثم قد تتجاوز ذلك لثّمعن في البحث عن بؤرة الكشف داخل النص الشعري بذاته، فإذا بصورة أفروديت في قصيدة «الجمال المنشود» وصورة فينيس في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ترتدان إلى معين من الإلهام واحد وأن إحداهما امتداد للآخرى وأن الفاصل الزمني بينهما ومدته خمسة عشر شهرًا⁽⁴³⁾ لم يكن إلا استراحة لإنضاج النفس الشعري والذهاب به إلى تمامه الأقصى؛ وإذا كان المضمون الشعري، والدلالة بحقائقها ومجازاتها، والصورة الفنية بتداعياتها التخيلية، تقوم جميعها قرينة وصل وارتباط فإن

الذي يوفّر الحجة الأقوى إنما هو التماثل البنائي: أفلم تردّ كلتاهما على البحر الخفيف واعتمدت حرفَ الدالّ رويًا مسبوقًا بريفه الممدود فتطابق الوزن والقافية فكان طالع «الجمال المنشود»:

يا عذارى الجمال والحبّ والأحلام
بل يأنّبهـاء هذا الوجـود
وكان طالعُ الصلوات:

عذبةٌ أنتِ كالطفولة كالاحلام
كاللحن كالصبحٍ الجديـد

ولو أنّ ناقدًا راح يفكك القصيدتين لئسوي منها تركيبة جديدة تقوم على التداخل والمُشابكة لما ظلم أبا القاسم الشابي في شيء. أما لو انتخب من هذه ومن تلك تركيبة أسلمها إلى من يلحنها ثم إلى من يؤدّيها لحنا وغناء لكان له عليه فضل مشهود. وذلك بعض ما قصدناه ونقصده بمراوية التناص مما صادفنا عليه.

وقد لا يكون من الانصاف أن نتحدث عن تداعيات الصورة الفنية باستلهاهم الموروث الأسطوري دون أن نعرض إلى قصيدة «نشيد الجبار» التي أُرِدِفَ الشابي إلى عنوانها تكملة كأنما للإيضاح فقال «نشيد الجبار: أو هكذا غنّى بروميثيوس» وتفسر الباحثة ريتا عوض ذلك - رغم قلة تعاطفها مع الشابي إلى حد التحامل عليه في مواطن متكررة - بأنّ الشاعر كان يبحث عن تماثل «يعادل فيه بين نفسه وبين بروميثيوس وهو نصف إله يوناني قديم تقول الأسطورة إنه منَعَ كبير الآلهة زيوس من القضاء على الجنس البشري وسرق النار من الآلهة ووهبها للإنسان، فعلمّه كل الصناعات التي كانت سرًّا من أسرار الآلهة، وتروي الأسطورة أن زيوس غضب على بروميثيوس وعاقبه بأن قيّده إلى صخرة وخلّى الطيور تنقر عينيه فكانت العينان تُستبدلان وتستمر حالة العذاب الأبدي، لكن بروميثيوس رغم العقاب المر لا يستسلم ويظل ثائرًا متحدياً»⁽⁴⁴⁾

ومما ثوّقنا عليه قراءة التناظر الداخلي من حيث هي آلية لكاشفة النص بالنص ووسيلة لإثبات تميّز المضمون الشعري عند أبي القاسم الشابي ما حفل به ديوان أغاني

الحياة من ثنائيات التداخي في إطار الصورة التخيلية المثمرة: من تلك علاقة الشابي بمعنى الموت وكيف تأتي منشطرة كأنما يقابل وجهها الأول وجه ثان يعاكس ملامح المثل بِسمات الضد، فقصيدة «يا موت» تطرح الوجه العارض وقد ارتبطت بالظرف الزمني الموقف بذاته، فقد قالها الشابي وقَدَّم لها قائلا: «هي صرخة من صرخات نفسي المملوءة بالأحزان والذكريات، وشظية من شظايا هذا القلب المحطَّم على صخور الحياة، قلتها في أيام الأسى التي تلت نكبتى بوفاة الوالد، رحمه الله»⁽⁴⁵⁾ وفيها ينادي الشاعر الموت مستحثًا على الأجل، متعجلاً فيه، متطلِّعًا إلى أن يَرِدَ حوضه.

فمنذ أن صوِّرَ العِلل الدافعة تفجَّرَ بالقول:

يَا مَوْتَ قَدْ مَسَّرْتُ صَدْرِي
وَقَسَّسْتُ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي
وَفَجَّعْتُ نَفْسِي فِي مَنْ أَحَبَّ
وَمَنْ إِلَيْهِ ابْتُ سُرِّي

ثم يصرخ مستجدا طالبا:

وَاجِبُ صَحْرَاءِ الْحَيَاةِ
أَقُولُ «أَيْنَ تُرَاهِ قَبْرِِي»
مَآذَا تَوَدُّ مِنَ الشَّقِي
يُبْعِيشُهُ النُّكْدُ الْمَضْرُورِ
إِنْ كُنْتَ تَطْلُبْنِي فَهَـا
تِ الْكَاسِ أَشْرِبْهَا بِصَبْرِ
خُذْنِي إِلَيْكَ فَتَقْدُ تَبْخُ
خَسِرْ فِي فُضَاءِ الْهَمِّ عَمْرِي
يَا مَوْتَ نَفْسِي مَلَّتِ الدُّ
أُنِيَا فَهَلْ لِمَ يَأْتِ دُورِي

ولا تمر الأيام حتى تأتي مقطوعة «الاعتراف»⁽⁴⁶⁾ لتطرح الوجه المضاد وهو الحقيقة الباقية الناسخة للأحاسيس العارضة، فتتوحد أجزاء الصورة المنشطرة وتتكامل مقوماتها بهذا الاستلهم الذي يفرقه الشابي من منهل الثقافة الإنسانية المتعددة في مصادرها:

فتوشيح النقيضة قد جاء على نمط صورة مستقام من الية الاعتراف - لا كمفهوم لغوي محايد - ولكن كمرسَم ضمن طقسات محدّدة: جلوساً على كرسي الاعتراف، وإفضاء بالذنب من وراء حجاب، واستغفار يأتي عبر الخلاص من عقدة الإثم بعد البوح به:

ما كنتُ أخسبُ بعدَ موتك يا أبي
ومشاعري عمياء بالأحزان
اني ساذماً للحياة واحتسي
من نهـرها المتـوهج النشوان
واعود للندى با بقلب خافق
للحب والافـراح والاحـنان
إلى أن يقول:

وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها
ضرباً من البهتان والهذيان
إن ابن آدم في قرارة نفسه
عبدُ الحياة الصادقُ الإيمان

ولكن الذي يؤكد تناسج النص الشعري في هذا الأسلوب من التناظر المرأوي ويزيده إيقالاً في تجريد الصورة الفنية هو بناء الشابي لكلامه على مخاطبة والده بالذات، وكأنه هو محط عقدة الذنب، وهو في نفس الوقت رمز السلطة الروحية التي ستحكم للجالس على كرسي الاعتراف بالتوبة، فإذا بالأب فداء للذنب وشفيح فيه وغافر لصاحبه، وإذا بصورته تنبعث لنا مجدداً من وراء النص الآخر، نص «الخيال الشعري» عندما حوّل صاحبه من محاضرة تلقى إلى سجل مدوّن يكتب فينشر وخطاً عليه إهداءه فقال: «إلى حضرة الوالد الكريم (...) الذي رباني صغيراً، وثقّفني كبيراً وأفهمني معاني الرحمة والحنان، وعلمني أن الحق خير ما في هذا العالم وأقدس ما في هذا الوجود...».

فكانت صورة الأب هي صورة ضيف الشرف في مركب النص الشاهد والسند يُستدعى علناً ويصرحُ باسمه جهاراً.

ومما يمثّل في جدول التدايعات المتناظرة أزواجاً أزواجاً هذا الإقدام على إقحام المقدّس في عريكة الشعر دون النيل من هالة قداسه بل بعقد صغيرة - كنسيج اللويّات - بين قدسيّة الشعر وشعرية المقدّس، فقصيدة «قال قلبي للإله»⁽⁴⁷⁾ - وهي لا تحمل في الديوان توثيقاً لتاريخها - قد تصلح مدخلاً يهيء خطاباً شعرياً آخر ويؤسس لضرب من الصور الفنية يرقى إلى منازل التخيل الغامر. فالعنوان يلقي بنا في جدول المناجاة ولكن مدار الأبيات السبعة التي تتشكل منها القصيدة - أو قل المقطوعة - هو حديث الذات عن الذات، فكأنه حوار نفسي كالمونولوج إذا رمت الاصطلاح، وأبدع ما فيها أنها زاوجت في مستوى الصورة بين قاموس اللغة الرومنسية والتحويل الدلالي لمعانيها عبر المجاز فأنت متراكبة تُعَمّن في الإحياء، ومن شدة الحب تخفّي لعبة اللغة المتراكبة:

في جبال الهموم أنبتُ أغصاني
فرقتُ بين الصخـور بجهد
وتغشّاني الضباب فاورقتُ
وأزهرتُ للعواصف وحدي
وتمايلتُ في الظلام وعطّرتُ
فضضاء الأسى بانفاس وردي

فالنظر المبادر يقف بنا على عتبة الاستلهام الرومنسي، وأما النظر الفاحص فيلج بنا إلى منطقة أخرى من الإدراك ليكشف لنا أن الجبال، والأغصان والضباب، وكذلك الأوراق والأزهار والعطر، ثم العواصف والظلام، كلها ألفاظ حوّلت عن مجرى معانيها فخرجت من حقل الدلالة على الطبيعة - بمكوناتها الحسّية وأعراضها غير الحسّية - إلى دلالاتٍ لاصلة لها بالطبيعة إطلاقاً، فالجبال هي الهموم، والأغصان هي تنامي الذات، والصخور مكابدة الكيان، والضباب متاعب الحياة، والأوراق والأزهار مع العواصف صعوبات في تدرّج الوجود وتطور النمو...

وسائر مكونات القصيدة على هذه الشاكلة بلا تردد ولا اختلاف، ولك أن تستقرى الأمر مع: التمايل، والفضاء، والغناء، والأعاصير، والأفنان، والتلج، والخضرة، والشذى، والمروج، والربيع، والفجر، والريح. فليس واحد من كل تلك الألفاظ التي هي لبّيناتُ البنية اللغوية للآبيات الأربعة الباقية بدالّ على ما هو دالّ عليه بالوضع الأول: نعني أنّ أيّ واحد

من تلك الالفاظ لم يستعمل في معناه الحقيقي كما يقول اهل البلاغة، إذ كلها بلا استثناء من قاموس الفاظ الطبيعة، ولم يُستخدم منها في سياق الدلالة على الطبيعة حقيقةً.

فإذا كانت قصيدة «قال قلبي للإله» هذه مدخلاً تأسيسياً فمصّبها الشعري هو قصيدة «إلى الله»⁽⁴⁸⁾ حيث تتحول المناجاة في صورها التضمينية إلى قالب المخاطبة العلنية فيرتدي خطاب الشعر ثوب الرسالة المفتوحة على حد مفاهيم العصر المحايثة، ولعل هذا التحول في تشكيل الصورة مع الحرص على تيسير أمره على القارئ، حتى لا يكون الانتقال كاسراً لما توطن من سنن قول الشعر في بيئة الثقافة العربية بمقوماتها الروحية هو الذي حفز أبا القاسم الشابي - ضمن دوافع أخرى - إلى كتابة تمهيد نثري جاء كالتروية للقصيدة ليشرح في ضرب من استباق الأحداث مدار الحركة التي يتوخاها الخطاب الشعري. وبناءً على ما تهاى جاء نسيج القصيدة في تضافر متدرج يمكن التمثيل له بالهيكل البياني المشخص:

يا إله الوجود

انت أنزلتني

انت أوصلتني

انت أوقفتني

انت كرهتني

انت جبّلت بين

انت عذبتني

يا إله الوجود

ماذا تُرى فعلت إلهي

يا رياح الوجود

هالاه العظيم

يا ضمير الوجود

يا خضم الحياة
خبروني
ما الذي قد اتيت



يا الهي
فهو يارب معبد الحق
وهو ناي الجمال

ومن صميم هذا البناء المتشابك تنبثق الصورة التخيلية الكبرى التي تستحيل لوحةً فنيةً ممتدة الأطراف.

وعلى جدول مجانس لهذا الذي رأينا وفي انسياب مواز له يستلهم أبو القاسم الشابي منابع الصورة الفنية ليخرج لنا لوحة رسمية ساخرة موضوعها الوجود في كلياته، هذا الذي تزرلقة الشابي بالدوال عليه في إحياءات تتلون بين لفظ وآخر: من الدنيا، إلى الحياة، إلى الأيام.

وإذا بهم يرسم لوحته الشعرية يستنجد بالصورة التي هي من صميم الفن والإبداع والتي تقيم جسراً بين فن القول وفن الحركة فإذا بالمقطوعة ترد وعنوانها «الرواية الغريبة»⁽⁴⁹⁾ وإذا بالمضمون الشعري يتميز في دقة الوصف واختزال التحليل عن طريق شحن الصورة الشعرية الكبرى بالصورة التخيلية المعنة في تركيب المجازات:

فالحياة رواية، والأيام مسلاة، والدنيا رواية، وصانعها ساحر، والمسرح فن، والإنسان ممثل، وأيامه فصول، والدور كوميدي. وإذا بالمسلاة تنقلب بالفعل الدرامي إلى مشجاة يمتزج فيها الممثلون والمشاهدون كما لو كنا في مسرح من أشد المسارح جدّة وحدانة. وفي كبد الصورة الفنية يثبت النفس الدرامي والاستلهام التراجيدي:

ضحكنا على الماضي البعيد وفي غد
ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتي
وتلك هي الدنيا رواية ساحر
عظيم غريب الفن مبدع آيات

يمثلها الأحياء في مسرح الأسى
ووسط ضباب الهمّ تمثّل أموات
ليشهد من خلف الضباب فصولها
ويضحك منها من يمثل ما يأتي
وكلّ يؤدي دوره وهو ضاحك
على الغير مضحك على دوره العاتي

فإن نحن تحسّنا صدّى التوالج داخل النص لاستشفاف بصمات التناظر المراوي
عثرنا على مفتاح هذه اللوحة التمثيلية داخل نطاق «أغاني الحياة»، ولكن خارج دائرة
النص الشعري: ذلك هو مفهوم العبثية كما لَدَ لبعض التيارات الأدبية والفكرية أن تتبناه
وتشيد صرحه في أواسط القرن العشرين يوم أينعت براعم القلق الوجودي بشقيه: الملتزم
بالإيمان وغير الملتزم، وكان كل ذلك بعد أبي القاسم الشابي كما هو معلوم.

وإذا كان أبو القاسم يحبّ توطئته لقصيدة «إلى الله» مفسراً لنا كيف كتبها «تحت
تأثير حالة نفسية جامحة» و«نفسه سكرى بأحزانها الدامية والامها المتشحة بالهيب» لم
يجد بدا من أن يبيّنا وصفه للحياة بأنها «فن من العبث» بصريح عبارته⁽⁵⁰⁾

ولما جاء إلى «حديث المقبرة»⁽⁵¹⁾ تدرّج في تقديم القصيدة على مرحلتين: تعريف
متصل بالمضمون قال فيه «وهو حوار فلسفي مداره الحياة والموت والخلود والكمال»
وتصوير لظروف انشاء القصيدة استطرد فيه إلى القول «وبين القبور الخرساء الجائمة
تحت أضواء النجوم حيث يتحدث كل شيء بجلال الموت وتقافة الحياة».

ومما هو قرين «لاستلهاام الصورة في تشكيلها الدرامي هذه التركيبية الخاصة التي
جاءت عليها قصيدة «في فجاج الآلام»⁽⁵²⁾ وقد توزعت إلى مقطوعات داخلية توفرت كل
واحدة منها على خصائصها العروضية وتوزعت فيما بينها حسب مفاصل فارقة بحيث
تركبت على سلسلة من السداسيات بلغت تسع مجموعات، وهو ما يمثل حقلاً خصباً
لتحليل اسلوبي بنيوي يستنبط كل مرتكزات النسيج الشعري من خلال طرازه اللغوي
ومع استخراج السمات المتصلة بالتنوع العروضي والتشكيل الموسيقي. ولكننا نكتفي في
هذا السياق بالوقوف على تميّز المضمون الشعري كما تحدّد به مدار بحثنا.

فاللوحه الشعرية الأولى تقدّم لنا مشهد الإنسان وهو في خضم الصراع الوجودي الذي تمثلت حلقات عموده الفقري في «الدموع والصدوع والولوع» ثم في «الرزايا والبلايا والنظايا».

وتأتي اللوحه الشعرية الثانية مصوّرة لمناجاة القلب مستنّة إياه من الضنى وهو ما تكاثفت به مادة اللغة: دموع الأسى، والدهور البواكي، وحسبُ الحياة أساها، وسوف يمضي شتاء الأسى.

ثم تطلّ علينا مشاهد درامية خالصة:

مشهد الفتاة التي تيّمت.

ومشهد الفتاة التي رزيت في حبيبها

ثم مشهد الأم التي تفقد صبيها في لحظة لا يمكن أن يضاهيها في تصوير عبثية الوجود أي ظرف آخر:

كان الصَّببي يصيّد الـ
فَـرَاش بين الزهُـور
فـداس زهراً نديّاً
القى به في السفـدير
فـاخـرجـوه ولكن
بعد القضاء الأخير
فـخـرّت الأم حول الصَّببي تصرخ: ولي
فـسـقلت والقلب دام والناس يبكون حـولي
ما اسخف العيش تقضي عليه زلة نعل

ويتلو ذلك مشهد الشيخ الفريد في عزلة وكأبته، ثم مشهد الزهرة المنسية، ثم مشهد مزيجٍ على مرسعه ملامحٍ معدمٍ، وبانسٍ، وتائهٍ، وفتاة تشكو الحياة وتبكي، وتأتي خاتمة الأدوار بلوحة تستأنف المناجاة: مناجاة الشاعر لطائر الشعر:

يا طائر الشعر روح على الحياة الكئيبة
وامسح بريشك دمع القلوب فهسي غريبه

وعزّزها عن أسامها فقد بهتها المصيّبه
وانت روحٌ جميل بين الهضاب الجديبه
فانفخ بها من لهيب السماء روحاً خصيبه
وابعث بسحرك في قلبها ضيرام الشبيبه

وليس يعزز هذا الاستلهام الشعري وينفث فيه الوهج الفني إلا صنعة التخيل التي حدّقها الشابي وتفوق، وهي لديه من الأصالة وممازجة الكيان في أبعد أغواره بحيث تنطلق داخل عالمه الشعري ككوكب سيّار، ولا يهتدي مهتدي إليه إلا إذا عاشره هاجس البحث عن تناسج النص وتناظراته الاستثنائية: داخل كيان الشعر وفي رحم اللغة وبين صورها المجازية.

وجوهر الأمر في هذا المسلسل من المشاهد الدرامية التسعة - لن تدبّرها - هو مشهد الأم التي اختطف الموت طفلها من بين أيديها عندما كان في أبهى لحظات البراءة، وهذه اللوحة تأتي كواسطة العقد: هي الخامسة، قبلها أربعٌ وبعدها مثلنٌ.

ولكن هذه الصورة التي تُدخل نسيج «أغاني الحياة» حتى لكانها قد استبدت بمفتاح الذاكرة الشعرية المولدة للإلهام فيه ترجع في حقيقة أمرها إلى مرحلة زمنية سابقة هي التي تحدد لحظتها النشئية، وكان ذلك قبل قصيدة «في فجاج الأيام» سنة وثلاثة أشهر، وبالتحديد مع مولد قصيدة «يا شعر» في 18 جانفي 1927⁽⁵³⁾ وليس ابتداءً أن كان خطاب الشعر، وكان الحديث عن الشعر، ثم كانت مناجاة الشعر كلها كالرحم الأولى التي تخلّقت فيها نطفة هذه الصورة الحاضرة، وهذا المشهد المستبد، وهذه اللوحة المتمكّنة.

ولو أن ناقدًا عنّ له أن لا يرى في الشعر إلا صورة الواقع أو طاف بمخياله أن لا فلاح في الإبداع إلا بمدى ارتباطه بأحداث الحياة لأقسم جازماً بأن أبا القاسم الشابي لا بد أنه قد عاين بناظره حادثة ذهب فيها المنون بروح طفل قد لها بالأزهار حول بركة من برك الماء فزلّت قدمه في اليمّ وأسلم الأنفاس.

لقد صور الشابي مكونات المشهد الذي سيحتضن لوحة الحادثة المريعة عندما يتحوّل إلى زاوية من الكون تستلّ فيها روح الطفل يجري وراء فراشة يقطف الزهر والأم شاهدة، ويصوّر قسوة هذا الضيف الفظيع بكل أصناف الرعب التي يجلبها:

يا شعر هل خلق المنون بلا شعور كالجماد

لارعشةً تعمرويديه إذا تملّقه الفؤاد
ارابتَ أزهار الربيع وقد نوت أوراقها
ارابتَ شحور الفلا مترنماً بين الغُصون
جمد النسيـد بصره لما رأى طيف المنون

ثم يأتي المشهد كالصورة الملتقطة التقاطاً، أو كالومضة الخاطفة لا تأخذ من فضاء
الشعر إلا برة بيت سيتحوّل على مسار الديوان إلى معين من الاستلهام يتولد ويتناسخ
مرحلة بعد مرحلة:

ارابت ام الطفل تبكي ذلك الطفل الوجداني
لما تناوله بعنف ساءعد الموت الشديد⁽⁵⁴⁾

ولا تدري وأنت أمام هذا المثلث - أم باكية وموت خاطف وطفل فقيد - على أي ضلع
من أضلاعه هو قائم ومن أي زاوية تنطلق أشعة الإبداعية: فعناصر الصورة قد
انسكبت فاستحالت في حركتها إلى لولب دائري من أي مصفوفة من مصفوفاته مسكته
مسكت بالبداية وبالنهاية: تتبادل العناصر الدرامية أدوارها لتتضافر على ابتعاث الصورة
التراجيدية.

ولكن النموذج الأوفى والشاهد الأصدق على تلاحم النسيج الشعري منبثقاً من
صميم موقد الإلهام - في ضرب من التداعي الداخلي على مدار الصورة الفنية برسومها
الإيحائية ودلالاتها المجازية - هو هذا التناص الذي يحول قصائد «أغاني الحياة» إلى
مرايا يناظر بعضها بعضاً على زوايا متفاوتة الميل والدرجة بحيث تتعاقب الصور المسقطة
على صقيل الصفائح العاكسة.

فما تمضي ثلاثة أشهر ونصف الشهر على كتابة الشاب لقصيدته «في فجاج
الآلام» حتى تعاوده صورة المأسى النوازل، وتحضر إلى مخيلته المشاهد المروعة التي
صوّرها بريشته فإذا به يكتب قصيدة «يا رفيقي»⁽⁵⁵⁾ وفيها يستسلم إلى هاجس الذكرى
فيستدعي له الشعر ملامح الرسوم التي تشكلت عليها تلك اللوحة الولود ذات المشهد
المأساوي، ويلج إلى عالم الخيال الفني من نافذة الصورة المستعادة فيهيئ أعمدة
الاستلهام في تداعيات جزئية متراصفة:

عراصف الأيام، وداجيات الغمام، وبنات الظلام، ثم معضلات الدهور والأعوام
وبعدها قوارع الأيام.

وعندئذ يفتح الشاعر شعره بمرامه في القصد وغرضه في المضمون بعد مناجاة
افتتاحية هيّا بها مناخ الأسى:

قد تفكرت في الوجود فساعيساني وابرتُ آيسًا لظلامي
انشد الراحة البعيدة لكن خاب ظفني وأخطأت أحلامي
فمعي في جوانحي أبد الدهر فؤادٌ إلى الحقيقة ظلامي

فينجلي في أنصع الصور عمق القلق الوجودي الذي خيم على الشاعر في ما يتصل
بالمصير وما يحوط المال من الغاز الكينونة والعدم.

ثم تتركز كل الصور المتوزعة ويتجمع جدول الاستلهام من فيضه المترامي إلى بؤرة
متكاثفة:

يا رفيقي أما تفكرت في الناس وما يحملون من الام
فلقد حرّ في فؤادي ما يلقون من صولة الاسى الطلّام
فإذا سّرني من الفجر نور ساعني ما يسبرُ قلب الظلام

ويمسك الشاعر بالصورة النواة، هذه التي تتفجر - بها ومنها - اللوحة التي
تتناظر عليها المرايا وتتعاكس فيها أشعة التناص داخل نسيج الخطاب الشعري في
«أغاني الحياة» بأكمله: هي صورة الأم التي فقدت صبيّها في ظروف بلغت معها فظاعة
العبث نهاياتها، تلك الصورة التي كانت مدار اللوحة الخامسة في «فجاج الآلام» وواسطة
العقد في بنائها. ها هي الآن تعود ملتقّة بعض شظايا اللوحات الأخرى المحايثة لها في
الوضع الأول:

فاللوحة السادسة الثالثة - هناك في قصيدة «في فجاج الآلام» - والتي مدارها كما
سبق أن حللناه أنفاً فتاة «افتك منها بعنف، كفّ الردى أبويها» تبتعث صورتها من جديد
هنا في قصيدة «يا رفيقي»:

كم بقلب الظلام من أنّة تهفو بغصّات صبية أيتام
ونشيخ مضرّم من فتاة ابهظّلثها قوارع الأيام

وصورة الشيخ في عزلته وكأبته تلك التي رسمها - هناك - في اللوحة السادسة
ولخصها في اللوحة الثامنة بقوله:

ومع عدم بوائقه الدهور مقعد ضئك

ها هي تعود هنا:

وانين من معدم ذي سقام عضه الدهر بالخطوب الجسام

أما بؤرة الكتب ومجمع الأضواء فهي هذه الأم التي تفقد صبيها كما رسمت في
اللوحة الخامسة في قصيدة «في فجاج الآلام» بعد أن رُسمت في قصيدة «يا شعر» ثم
تعود إلينا هنا في قصيدة «يا رفيقي»:

وثواح يفيض من قلب أم فُجعت في وحيدها البسّام

فطم الموت طفلها وهو نور في نُجّاهها من قبل عهد الفطام

وتبلغ الية التناص كما صابرنا عليها ذروتها القصوى بحكم غزارة إنتاج الصورة
عندما نتفطن إلى أن صورة الأم وصبيها الفقيد تنبعث من جديد كروح شعري يتناسخ،
وذلك بعد ثلاث سنوات ونصف من انبعاثها في قصيدة «يا رفيقي»، وما يقارب الثلاث
سنوات من «فجاج الآلام» وما يزيد على الأربع سنوات من ميلادها في قصيدة «يا شعر»
ها هي تعود في قصيدة «قلب الأم»⁽⁵⁶⁾ لتنفرد بالقصيدة كاملة في أبياتها
الأربعة والتسعين .

فإذا كانت قصيدة «في فجاج الآلام» قد مثلت بالنسبة إلى قصيدة «يا شعر» تحول
بذرة الإلهام إلى صورة مرسومة المعالم وإذا كانت قصيدة «يا رفيقي» قد جسّمت بالنسبة
إلى «في فجاج الآلام» تحول الصورة الشعرية إلى هاجس إبداع، فإن قصيدة «قلب الأم»
قد أنجزت بالنسبة إلى الثلاث السابقات نقلة إلهامية غدا معها هذا المخيال هوساً فنياً
فاقتضى ذلك أن ينقلب التكتيف الضوئي - على مستوى الصورة ومجازاتها - إلى انبثاق
حزمة الأنوار في إشعاع غزير الانتشار:

ومنطلق هذه اللوحة الفنية المشخّصة لثراء الخيال الشعري هو النداء المجازي
المصور لحدوث المأساة:

أيها الطفل الذي قد كان كاللحن الجميل
والوردة البيضاء تعبق في غيايات الأصيل
يا أيها الطفل الذي قد كان في هذا الوجود
فرحاً يناجي فتنة الدنيا بمعسول النشيد
ها أنت ذا قد اطبقت جفنيك أحلام المنون

ثم يأتي مع البيت التاسع والثلاثين «مفصل» يدخل على الركع مشهد الأم بالصورة
الإيحائية دون الذكر الصريح:

كل نسوك ولم يعودوا يذكرونك في الحياة
والدهر يدفن في ظلام الموت حتى الذكريات
إلا فؤاداً ظل يخفق في الوجود إلى لقائك

ويمتد الحديث بضمير الغائب ويستطيل الإيحاء الذي هو إحياء بالاسم لا إلغاز
بالمعنى إلى أن يبلغ المد الاستلهامي مدار «المفرق» مع البيت الخامس والستين:

اعرفت هذا القلب في ظلماء هاتيك اللحود
هو قلب أمك، أمك السكرى بأحزان الوجود
هو ذلك القلب الذي سيعيش كالشادي الضريع
يشدو بشكوى حزنه الداجي إلى النفس الأخير
لا ربة النفساني ترحم حزنه وترى شقاءه
لا ولا الأيام تبلي في أناملها أساه

ومع البيت السابع والسبعين يأتي المشهد الذي يماهي بين مشهد الأم في صورتها
الراهنه ومشهد الأم كما ستمتد صورتها مع الزمن إلى أن تخرق حبه في امتداد أزلي
يكسر حواجز الماضي ومحطات المستقبل عبر كسر نتوءات الحاضر مردداً:

أنشودة الماضي البعيد

وسورة الأزل القديم

ولكم يكون وجيهاً أن يعكف النقد من خلال التحليل العيني لأجزاء خطاب الشعر
على مقارنة أنسجة الصورة من السياق الأول إلى الثاني، ومن الأول والثاني إلى الثالث،

ولكن غرضنا المحدد في هذا المقام - ونحن نطرق المضمون الشعري من نافذة صور الخيال الفني - هو اثبات هذا التناظر الداخلي وهذا التناص المرامي الذي يتم بفضل اليات التخيل عبر رسوم الصورة.

ولئن سخر أبو القاسم الشابي في ابتكاره للصورة الفنية وتسوية ملامحها التخيلية على البنية المجاز في تحويل دلالات الألفاظ فإنه قد توسل أيضاً بآليات متنوعة أخرى لينقل درجة الإيحاء الشعري إلى منطقة ارتسامية واسعة، ولعل أسلوب النداء قد كان من أبرز القوالب المعتمدة لاستنباط مقومات التشخيص بتكرس المناجاة، والتمثيل المرسل، والمخاطبة بالمجاز ويكفي شاهداً على ذلك أن نقف وقفة سريعة على صيغ العناوين التي كان الشاعر يضعها بنفسه لقصائده:

أيها الحب - يا شعر - أيها الليل - يا رفيقي - يا ابن أمي - يا موت - يا حمامة الدين - أيتها الحاملة بين العواصف.

فإذا وازيناهما بالقصائد التي جعلها كالرسائل تبعث شعراً في ضرب من تنوع الدلالة في ما يشبه استحضار الغائب فيهمنا بعض اسرار ابتكار الصورة الفنية:

إلى الطاغية - إلى الموت - إلى عازف أعمى - إلى قلبي التائه - إلى الله - إلى الشعب - إلى طغاة العالم - إلى البلبل

أما عندما يلتجئ إلى تقديم مضمونه الشعري تحت رداء مضمون القول:

قالت الأيام - قلت للشعر - قال قلبي للإله

فإنه يطوع قالب التركيب الخاص بحكاية القول ليصنع الصورة التي تفضي إلى إرساء خطاب الشعر على منصة الخيال. ذلك أن الصيغ اللغوية التي بها يعلن عن القول الشعري - كما لو كانت خارج عتبته - هي في الحقيقة جزء من الإقصاء الشعري بل هي عماد من أعمده تقع داخل دائرة قول الشعر. وتكسيب القضية أبعادها الفنية المترامية عندما يتجلى أمرها لا فقط على مستوى العناوين ولكن ضمن نسيج البيت الشعري أيضاً وما أكثر ما يرد ذلك في «أغاني الحياة»

ولعل منتهى التوفيق الذي حالف أبا القاسم الشابي في اعتراك قوالب اللغة لتوليد الصورة النافذة فناً وتخيلاً قد جاء في هذه القصيدة التي لم يجمع النقاد على شيء كما أجمعوا على إبداعيتها المتفردة، ولم يختلفوا في شيء كما اختلفوا في تفسير هذا التفرد فيها: تلك هي قصيدة «إرادة الحياة»⁽⁵⁷⁾

لقد ذهب الباحث الطاهر الهامي إلى أن قيمة القصيدة تعزى إلى ارتباطها بالظرف التاريخي الذي قيلت فيه فأعطاهما التفسير الاجتماعي المقيد ببواعث الإلهام في الواقع المعيش، وهو نمط من التناول يفسر الأدب كواقعة تاريخية ولكن يقصر عن تفسير أسرار دوام الإبداع بعد انقضاء مبرره التاريخي⁽⁵⁸⁾

والحقيقة أن الباحث عامر غديرة قد دقق الأمر في قضية الحال وكشف اللحظة الزمنية التي استلهم فيها الشابي موضوع قصيدته إثر زيارة أداها إلى أحد زعماء الحركة الوطنية في مدينة طبرقة من الشمال التونسي⁽⁵⁹⁾

وتقر الباحثة ريتا عوض للشابي بفيض إلهامه الشعري في هذه القصيدة ولكنها تنتكس على قولها وتنتكر لما هيأته فتعود إلى ما درجت عليه من استقراغ شعر أبي القاسم من جذوته وكأنها نذرت نذراً بأن تنال من تمثال شامق ولو بحفر الأظافر⁽⁶⁰⁾

وممن أنصفوا قصيدة إرادة الحياة حقها من النقد الهادئ العميق أنس داود في محاولاته النقدية الرصينة التي جاءت في وقت مبكر نسبياً لتشعل أضواء خضراء على درب الجدة والتحديث في تناول النص الأدبي⁽⁶¹⁾

فقد اتخذ الباحث شرح هذه القصيدة مطية للرد على موقف بعض المستشرقين الذين يصفون اللغة العربية بالقصور عن عفوية الإبداع وتلقائية الإحياء وإثبات أن الشابي واحد من الشعراء الذين برهنوا «على تلمس تلك التلقائية في شعره والإحياء بظلال المعاني والإيماء إلى الحالات الغامضة في أعماق النفس الإنسانية».

ولقد تناول الناقد القصيدة من مدخل دقيق اصطلاح عليه بالصوت الثالث الذي يوفر فرصة التخلص من وطأة البث المباشر، وهذا الصوت الثالث هو صوت الغائب الذي كانت مكوناته هي عناصر الطبيعة فهي محمولات أشبه ما تكون بالمطلقات.

ثم يعتمد الباحث وهو يشرح القصيدة ثنائية التيار الخارجي والتيار الداخلي لينتهي على مستوى التقويم الفني المبدئي إلى أن الشابي في هذه القصيدة قد «أراد أن يقول شيئاً عظيماً لوطنه، فقال دون خطابية ودون مباشرة في لغة أقرب ما تكون إلى نجوى الأسرار وبمعجم شعري خاص استمدّه من الطبيعة، وكوّنه من موجوداتها بعد أن أخضع الألفاظ لاختيار دقيق حتى دخلت النسيج الشعري بنسب موسيقية دقيقة، وبعد أن استحدث كثيراً من العلاقات الداخلية الجديدة بين الألفاظ، وبعد أن توجّه إلينا بالصور الموحية بحالة نفسية بعيداً عن تقريرية الأفكار، فهو جديد إن على تراثه الشعري لأنه مغاير له أكبر المغايرة».

ثم يخلص في نهاية عمله إلى تأكيد «أن القصيدة تحمل خصائص فنه: مميزاته في الصورة والمعجم والتطابق التام بين الموسيقى والحالة النفسية باستغلال أقصى وسائل الإيحاء، كما تحمل بعداً فنياً لم يوجد في معظم قصائده، وهو محاولة التعبير بالصوت الثالث وإيجاد محمول خارجي للعواطف الذاتية نفورا من المباشرة».

ولا شك أن أنس داود قد اهتمدى إلى منبع الاستلهام وسعى إلى أن يمسك بتلابيبه فأمسك بأسباب ذات كفاءة نقدية منتجة.

وانجز الدكتور عبدالله الفذامي شرحاً لهذه القصيدة جعله «قراءة سيميولوجية»⁽⁶²⁾ طبق فيه نهجه التفكيكي الناضج فوظف اليات الإحصاء واستثمر تقنيات الإشارة والرمز فاستنتج أن جهاز توليد الشعر قد انبنى في هذه القصيدة على «مصطرع المد والجزر» إذ تتحرك القصيدة داخلياً في حركة متجانبة جزراً ومداً، وعلى «مدار الارتداد». ولما دخل إلى بداية القصيدة أفاض في أسلوب الشرط ثم بيّن أن الأبيات الثلاثة الأولى:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولابدّ لآلئ أن ينجلي

ولابدّ للقائد أن ينحسر

ومن لم يعانقه شوق الحياة

تبخر في جوها واندر

«قد اعتمدت في علاقتها الداخلية على نظام العلاقة التضامنية، لينتهي بدقة إلى إبراز ما اتسمت به القصيدة من توازن محكم وإيقاع متعال. وهو منفذ رشيق عثر عليه الدكتور الغدامي فوظفه خير توظيف واستثمر مواصفاته بوجاهة نقدية خالصة.

وبين نقائق هذا التراكم النوعي لا يسعنا إلا أن نتسلل إلى قصيدة «إرادة الحياة» وبيدنا فانوس منهجي جديد يطابق ما استخدمناه إلى حد الآن في استكشاف خبايا أغاني الحياة..

التنا النقدية هي إذن المسألة المنهجية التي تتوسل بالاستفسار «الافتراضي - الاستنباطي»:

إذا كنا قد رأينا كيف تحدد سرّ الإبداع عند الشابي بحمل الشعر على التحليق في أفق الخيال وحمل الخيال على السباحة في بحور الشعر...

وإذا كنا قد تبينا أن الشاعر قد اتقن آليات تركيب المجاز اللغوي فتوفّق إلى اشتقاق الصورة الفنية التي تتجاوز حدود النوى في اللفظ الفرد، والعبارة المثناة، إلى بساط الجملة الشعرية الواسعة...

ثم إذا كنا قد وقفنا على ظاهرة عجيبة في تناسج بني الشعر على امتداد الديوان بتمامه إلى الحد الذي أصبحت اشعاره كالصفائح المصقولة أو المرايا العاكسة يترأى على سطح بعضها صور بعضها الآخر...

ثم إذا أيقنا - بعد كل هذا وذلك - أننا لو رشحنا قصائد الديوان في موكب الإبداع تتبارى فيما بينها على مرتبة الشرف لأحرزت «إرادة الحياة» على قدم السبق ولانتخبها المصطفون أميرة الشعر ولأسلموها تاجه ثم رشحوها عنواناً واسماً لأبي القاسم ليس كمثله بديل يمسك بدلالة أغاني الحياة وبمقاصد الخيال الشعري عند العرب في نفس اللحظة...

إذا كان ذلك وإذا صدق معه الفرض المؤسس للمسألة أفلا يتعين أن تكون «إرادة الحياة» النموذج الأوفى والشاهد الأفصح على إنتاج الصور الفنية - الصغريات منها

والكبريات - وعلى إحكام صنعة التخيل وحذق إنتاج الدلالة الشعرية فتكون القصيدة هذه درة متميزة بين النور كخاص الخاص الذي يدركه الحس ولا تؤويه الصفة.

إن المفتاح الذهبي الذي اقتحم به الشابي فضاء الشعر فغزا كيان الحاضرين إليه هو هذا المطلع العجيب، والعجب فيه أنه يسير التركيب، صعب المنال، متراكب الأثر، متمازج الإيقاع صنو المعجز من القول. وكل السحر في هذا الظرف الشرطي: «إذا»، الذي حوكه إلى شرط - ظرفي بمجرد إتباعه بالاسم بعد كسر ترتيب عناصر الكلام، ثم هو كامن في هذا الذي علقه عليه وصور الإرادة الخالقة مريدة طيبة.

وفي هذا المفترق كل الجدل.

فالذين قرؤوا الشابي، والذين شرحوه وناصروه، كالذين كَفَرُوهُ وحاصروه إنما وزنوا الكلام وهنا بكفتي الإنشاء والخبر، وكلُّ استغل طوعية بنية التركيب للمجانبة فأخذ يجره إلى حيث هو: فمن تأوله إنشاءً صفق، ومن تأوله خبراً استعاذ، وما من أحد إلا هو واقع تحت سلطان وقعه.

والحاصل أن آلية التخيل كما أحكم الشابي صنعتها بواسطة تفجير كوامن اللغة قد خرجت ببنية الكلام هنا إلى هيئة تضيق عنها ثنائية الإنشاء والخبر، فليس بوسعها أن تنسبك في قالب هذا ولا في قالب ذاك. وإنما هي هيئة من الطرز والتوشيح فارقت مألوف البناء لأنها تدرجت في الارتقاء على منزلتين: منزلة الخيال الأول باعتماد فرضية الظرف المشروط، ومنزلة الخيال الثاني بتقدير ناتج دلالي هو مقدرٌ بناتج سابق له ومحكوم به في نفس الوقت، جاء بصيغة (لأبد) التي هي الأخرى منطقة وسط بين الإقرار - عن طريق «لا» النافية للجنس - وصيغة الأمر المستمد من القطع بحكم تعذر البدء، أو المناس، أو الهروب، أو المندوحة، أو المفر، وكلها صيغ تتناوبها اللغة العربية في ذات السياق.

بهذا جاءت هيئة التركيب بكلام حقيقته الشعرية تتخطى حقيقته النحوية بما أنه جاء إنشاءً يرشح نفسه خبراً، ويقدر انطلاء حيل التخيل عليك تجنح به نحو التصديق.

وسيطل النفس الشعري على مدى القصيدة ممسكا بلهث السامع، والقارئ، والمردّد، والمعلن، والمؤدي، وصاحب الوجد الموسيقي، عن طريق تناسج حوارية كله صورة مكثفة لمرآوية التناص في مظهرها الأكبر والأصغر.

فمطلع القصيدة كله «مقول» يرويهِ الشاعر عن قائلة الذي هو غيره (كذلك قالت لي الكائنات، وحديثي روحها المستتر) ولكن التصريح بنسبة الكلام إلى صاحبه قد تأخر إلى البيت الخامس فيكون المتلقي قد انساق إلى الظاهر فاستبعد أن ينطلق الشابي راوياً لا متحدثاً بحديث من عنده.

ثم يربط حكاية القول بقول آخر محكي : (وَمَمْنَمَتِ الرِّيحَ بَيْنَ الْفَجَاجِ) ثم يأتيها بما دمدمته، والقصد: ما قالت...

ويطرد التناظر الجوّاريّ: (واطرقت أصغي) وإذا الإصغاء إلى عناصر الطبيعة تحدثه: قصف الرعود وعزف الرياح وصوت المطر حتى إذا اطمأن إلى استعدادك الذهني طلع عليك مجدداً بالحوار المباشر المعلن عن نفسه والكاشف لتبادل الأدوار فيه: (وقالت لي الأرض لما سألت) فتأتي الجملة الاعتراضية السائلة كالبنية الداخلة في رحم البنية الأصل التي هي بنية مقول القول لا نصّ السؤال... وما عليك إلا أن تفكّ رباط التشابك فكاً شعرياً لا فكاً نحوياً!....

وإلى ذات الآلية التخيلية يجرّنا الشابي مرة أخرى: تمهيد بذكر الظرف الزماني الموحى بمضامينه:

وفي ليلة من ليالي الخريف
مثقلة بالأسى والضجـجـر
سكرتُ بها من ضياء النجوم
وغنّيت للحزن حتى سكر

ثم السؤال:

سألت النُجى هل تعيد الحياة
لما انبسطه ربيع العُـسـمـر

ثم أمسك المسؤول عن رد السؤال وتطوع الغاب لآداء واجب الرد عوضاً عنه:

فلم تتكلم شـفـفـاه الظلام
ولم تتفرّقم عذارى السحـر

وقال لي الغياب في رقعة محبوبة مثل خفق الوتر

ثم يمتد مضمون القول، ويطول نص المحكي به، ولكنه في لحظة ما يفتح من داخله ليستوعب تركيبة حوارية مزروعة في كيانه الذاتي (وقبلها قبلاً في الشفاء ...) وقال لها قد منحت الحياة...

ثم هام حواراً آخر داخل الحوار الذي هو حوارٌ في صلب الحوار:
وناجى النسيم، وناجى الغيوم
وناجى النجوم، وناجى القمر
وناجى الحياة وأشواقها
وفتنة هذا الوجوه الأغر

إلى أن نبغ المدي ويشارف بنا الإقصاء الشعري خط الوصول عندئذٍ يشرع النموذج الحوارية في التخفي، وتشرع آلية السرد القولية في التواري، وإنما تنساب كأنما تغازل الأسماك في صيغة المبني للمجهول، غير المروي عن المعلوم: (وأعلن في الكون: ...)

وبعض هذا الذي أعلن ليس إلا سلباً يصعد عليه الهام الشعر متسلقاً إلى المنذنة من حيث سيردد صدى الفرعة الأولى ويدق بها أجراس الإفاضة:
إذا طمحت للحياة النفوس
فلا بد أن يستجيب القدر

وإذا بك تسلم معنا أن:

كل الشابي في الخيال

وكل الخيال في الصورة

والصورة في الأغاني

والكل أخذ بعضه من بعض تناسجاً متناظراً. وتناصاً كالمرايا المتقابلة.

الهوامش

- (1) عامر غديرة: الشابي ترجمة حياته وترجمة أشعاره، تونس، 1986، ص28
- (2) منجي الشملي: في الثقافة التونسية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985 ص124
- (3) المرجع، ص128
- (4) المرجع، نفسه
- (5) المرجع، ص129 . وقد أسلف الباحث القول: «نحن نعتقد بعد دراسة هذه المحاضرة الطويلة أنها بيان خطير عن عقيدة الشابي الأدبية أولاً وعقيدته الاجتماعية والسياسية بعد ذلك، ص114
- (6) جابر عصفور: قراءة في أبي القاسم الشابي من الخيال الشعري، الفكر، تونس، ص30، ع2: نوفمبر1984، ص197 - 217؛ ع3: ديسمبر1984، ص99 - 109؛ ع4: جانفي1985، ص77 - 90
- (7) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، نحيل بإحالتين الأولى على طبعة الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961 بنظام الصفحات، والثانية على طبعة مؤسسة الباطين بنظام الفقرات
1 - الصفحة 18
ب - الفقرة 3
- (8) يقول الشابي: «وصفوة القول أن الإنسان مضطر إلى الخيال بطبعه، محتاج إليه بفريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله، وأن اضطرابه إليه جعله في نظره الأولى حقيقة لا خيالاً وما أصبح يعرف الخيال من الحقيقة إلا بعد أن تطورت نظرتي إلى هذه الحياة وأصبح يعرف أن الليل والنهار والعواصف والبحار ليست أرواحاً ولا آلهة وإنما هي مظاهر لهذا النظام الإلهي العتيد الذي يسخر كل شيء»
1 - الصفحة 24
ب - الفقرة 3
- (9) 1 - الصفحة 25
ب - الفقرة 14

- (10) نعتمد طبعة الدار التونسية للنشر: «أغاني الحياة»، 1970
- (11) شعري، ص27، الأبيات9-10-11
- (12) صلوات في هيكل الحب، ص183 - 187، الأبيات26-27-35-36
- (13) مطلع قصيدة «إلى الشعب» ص250 - 253
- (14) راجع قصيد الغاب، ص٢٦٧، انظر خاصة البيت19
- (15) ص176
- (16) الخيال الشعري: ١ - الصفحة20، ب - الفقرة 7
- (17) المرجع: ص21، ف8
- (18) المرجع نفسه.
- (19) راجع مقدمتنا لكتاب الخيال الشعري عند العرب، طبعة مؤسسة البابطين.
- (20) ص26-27، وتعود إلى تاريخ 13 جوان 1925 وجاءت على المجتث.
- (21) ص55-63 مؤرخة في 18 جانفي 1927، وجاءت على مجزوء الكامل.
- (22) ص101-102 بتاريخ 8 مارس 1928 وجاءت على البسيط.
- (23) ص127-129 وتاريخها 28 أكتوبر 1928، وهي على الخفيف.
- (24) قصيدة «جدول الحب بين الأمس، واليوم» ص82-86 الأبيات11-12-13 والقصيدة مؤرخة في 30 أوت 1927 جاءت على مجزوء الكامل.
- (25) البيتان49-50 من قصيدة «في فجاج الألام» ص103-106
- (26) خاتمة قصيدة «الصحيحة»، ص28-29، بتاريخ 13 جوان على المجتث
- (27) ص266-270 بتاريخ 23 جويلية 1934، البيتان 19 و 47، وهي على الكامل
- (28) ص275 من قصيدة «الدنيا الميتة»، على الكامل
- (29) ص276 من قصيدة «فلسفة الثعبان المقدس» على الكامل أيضاً
- (30) ص252 من قصيدة «إلى الشعب»
- (31) البيت الرابع من «نشيد الجبار»، ص256
- (32) ص91 من قصيدة «الطفولة»
- (33) ص187 من «صلوات في هيكل الحب»
- (34) ص218-219 وهي بتاريخ 23 جانفي 1933

- (35) ص 267 وهي بتاريخ 23 جويلية 1934
- (36) ص 248 من قصيدة «تحت الغصون» بتاريخ 21 سبتمبر 1933
- (37) الخيال الشعري عند العرب:
أ - الصفحة 28
ب - الفقرة 22
- (38) المرجع: الصفحة نفسها، الفقرة 23
- (39) الخيال الشعري عند العرب:
أ - الصفحة: 38-39
ب - الفقرة: 16
- (40) أغاني الحياة، ص 161
- (41) أ - الصفحة: 40
ب - الفقرة: 16
- (42) المرجع نفسه.
- (43) الجمال المنشود بتاريخ 19 جويلية 1930 صلوات في هيكल الحب بتاريخ 13 أكتوبر 1931
- (44) ريتا عوض: أبو القاسم الشابي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1983، ص 49
- (45) ص 140
- (46) تعود القصيدة «ياموت» إلى تاريخ 1 أكتوبر 1929 ، وتعود قصيدة «الاعتراف» إلى تاريخ 17 فيفري 1934
- (47) ص 279
- (48) المرجع 145-148 جاءت مؤرخة في 29 أكتوبر 1929 على البحر الخفيف واشتملت على 43 بيتاً.
- (49) ص 233 والقصيدة مؤرخة في 17 مارس 1933 وجاءت على البحر الطويل.
- (50) ص 145
- (51) ص 201
- (52) ص 103-107 بتاريخ غرة أفريل 1928

- (53) ص55-63 راجع الهامش عدد 21 سلفاً
- (54) ص60
- (55) ص111-113 وهي بتاريخ 18 جويلية 1928
- (56) ص194-200 وهي بتاريخ 16 ديسمبر 1931 ولنذكر بأن العمر الشعري الذي كتب للشابي أن يعيشه لا يتجاوز بضع سنوات
- (57) ص240-244، وهي مؤرخة في 16 سبتمبر 1933
- (58) ذاكرة شعب، دار صامد للنشر، صفاقس (تونس) 1989، ص51
- (59) الشابي ترجمة حياته وترجمة أشعاره، ص21
- (60) ريتا عوض: أبوالقاسم الشابي. ص41-42
- (61) وذلك في كتابه القيم «الرؤية الداخلية للنص الشعري: محاولة في تأصيل منهج، وهو حصيلة لروس وندوات بحث مع طلاب جامعة قسنطينة خلال الفترة 1971-1973، نشرها سنة 1975 (مكتبة عين شمس - القاهرة) انظر شرح قصيدة إرادة الحياة ص15-28
- (62) عبدالله محمد الغدامي: تشريح النص مقاربات لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة بيروت 1987 ص12-33



التعقيبات والمناقشات

شكرًا للأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي، وشكرًا للاخوين الكريمين الدكتور محمد القاضي، والدكتور محمد مفتاح، أما الدكتور محمد عصفور الذي تعذر حضوره أعمال هذه الندوة فان بحثه (روافد التجربة الادبائية لدى الشابي - الروافد الاجنبية) سيُضم لأعمال هذه الندوة ولن يناقش بل سيُطبع معها.

ونبدأ الآن جلسة الحوار والمناقشة، وقبل ذلك كان هناك اقتراح قدمه الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد، بأن تكون المناقشة تالية لكل بحث من أجل التركيز، لكنني استمحيه العذر بأن التنظيم الذي رتب منذ الأساس كان يأخذ موضوعات أو محاور رئيسية في بحثين يتلوها المناقشة، لكن للضرورة احكام، فغياب الدكتور محمد عصفور لظروف خارجة عن إرادته، أدى إلى أن ندمج المحور الأول الذي كان يقتضي جلسة خاصة للمناقشة مع محور الجلسة الثانية الذي تم الآن.

والآن نفتح الباب للنقاش، ولي رجاء أن يكون هناك اختصار، فلدينا 21 متحدًا فلو خصصنا ثلاث دقائق لكل متحدث فسيكون عندنا ساعة، وأعتقد أن الساعة كافية جدًا، وحق الرد محفوظ لكل محاضر.

د. عبدالسلام المسدي مع حق الرد

رئيس الجلسة حق الرد محفوظ لكل متحدث رئيسي على المنصة، حيث سيكون له خمس دقائق، فتكون هناك ربع ساعة إضافية، نبدأ الآن -حتى لاتضيع الوقت - بأستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل فليقتض.

د. عز الدين إسماعيل

الدكتور محمد القاضي لاحظت أنه حاول أن ينقد بعض الأعمال السابقة التي تحرت أو سجلت مصادر الشابي، ورأى أنها تقوم على مجرد التشابه ولكن تفتقد السلسلة التي تربط بين المصدر والظاهرة، بمعنى أن هذا التأثير لم تتحقق أركانه الكاملة حتى يمكن

القطع به، هذا ما فهمته من كلامه، وأنا أعتقد أن هذه المسألة في مجال البحث المقارن حدث تنازل عنها منذ أكثر من عشر سنوات، وأن فكرة تأكيد التأثير والتأثر من خلال سلسلة مؤكدة الحلقات بين المؤثر والمتأثر لم تعد جوهرية خصوصاً مع رواج فكرة أنه ليس هناك نص إلا وهو مدين لنصوص أخرى سابقة عليه، فلا مجال للبحث في أن هذا اثر في ذاك أم لم يؤثر، ولكن أصبحت النظرة المهمة أو التي تتحررها الدراسة المقارنة هي مجرد التشابه، نفس التشابه هذا يصبح موضع التأمل والتحليل لمعرفة التشابه والاختلاف أيضاً في نفس الوقت بما يميز كاتباً عن كاتب في حقبة زمنية بعينها، في بيئة بعينها، فإذا كان هناك تشابه كان ذلك له ما يبرره، ولكن يظل هنالك دائماً الاختلاف وهو الأهم الذي سيبرز الأهمية أو القيمة الخاصة للشخصية التي نتجه إليها أساساً، وعلى هذا أعتقد أنه بالنسبة لموضوعنا وهو الشابي ليس من المهم أن نصل بالسلسلة من المؤثر إليه تفصيلاً، ولكن المهم أن نعرف إلى أي حد اتفق أو اختلف مع تلك المصادر التي يقال إنها تشبهه في أصلها.

هذه ملاحظتي العامة وهي خاصة بتأسيس الموضوع كله فيما أعتقد. وأسرع فأنقل منها إلى الأخ العزيز الدكتور المسدي في بحثه الشائق لكي أختلف معه أيضاً في منطلقه الأساسي الخاص بالقسمة التي قدمها على أساس أنه ربطاً قوياً للغاية أو ما سماه توالجاً بين النص الشعري والنص النقدي، أو النص الموضوع والنص الشاهد، أو بين شعرية إبداعية وشعرية نقدية، وفي الواقع إن هذا الربط إذا كان مغرياً من حيث ارتباط الشعر بالخيال، وكتاب الشابي عن موضوع الخيال عند العرب، في هذا التشابه إغراء بتلمس دور هذا الكتاب أو فكر هذا الشاعر في إبداعه الشعري، إذا كان هذا مغرياً فإن هناك محاذير فيما أعتقد تحول دون تمثل هذا التوالج أو هذا التداخل بين واقعة وواقعة. د. المسدي يريد أو عنوان بحثه يتعلق بالمضمون عند الشابي، لأول مرة البحث الذي يتحدث عن المضمون ويتنازل تنازلاً كاملاً عن الخلفية التاريخية والواقعة أو الوقائع التاريخية التي يصبح هذا النص الشعري الإبداعي صدى لها أو فاعلاً فيها، تماماً تنازل البحث هذا اكتفاءً بهذه العلاقة التي أنشأها بين إنشاء هذا الكتاب النقدي عن الخيال عند العرب، وهذا الإبداع الشعري الذي يتمثل في قصائد الشابي في ديوانه (أغاني الحياة)، أنا أعتقد أن تحكيم النص النقدي الشاهد في النص الموضوعي الإبداعي وهو تحكيم كتاب (الخيال

الشعري عند العرب) هذا نفسه يعد واقعة تاريخية، يعني كتابة هذا الكتاب هو أيضاً واقعة تاريخية، النص الشعري هو أيضاً واقعة تاريخية، يعني بمعنى ما، أي نشاط، أي عمل أنجزه الشابي أو غير الشابي هو محسوب بشكل أو بآخر على أنه واقعة تاريخية، لكن يظل الخلاف الجوهرى بين واقعة وواقعة، واقعة تأليف كتاب نقدي في الخيال تختلف اختلافاً جوهرياً عن واقعة إبداع عمل شعري حتى وإن كان من شأن هذا العمل الشعري أن يقوم على الخيال الذي هو موضوع البحث في ذلك الكتاب، وبصفة عامة سيفتح لنا هذا الباب لو أننا استرسلنا فيه إلى كل أولئك الشعراء النقاد لكي ندرس ونرى إلى أي حد كان فكرهم النظري منبئاً ومؤثراً في فكرهم أو في إبداعهم الشعري، ويبدو أن الحالات الكثيرة التي عايناها ووقفنا عليها أكدت لنا أنه ليس هناك هذا التطابق الذي نتصوره بين الفكرة النقدية كما كتبها الشاعر وصاغها وقدمها لأنه غالباً متأثر فيها بما هو رائج في الساحة الأدبية، وبما ترامي إليه من كتابات النقاد المحترفين الآخرين فهو في هذا المجال جامع لما يدور في الساحة، ولذلك لا يمكن أن نتصور أن هذا الإنتاج.

رئيس الجلسة مقاطعاً.. الدكتور عز الدين، الله يعافيك صارت سبع دقائق.

الدكتور عز الدين إسماعيل

مستكملاً، أنا أسف، أنا أعتقد أنه ربما كانت فكرتي انضحت بشكل ما أن هذا الترابط يجب أن يؤخذ بقدر من الحذر في تقبله إلى المدى البعيد . وشكراً وأسف.

الدكتور محيي الدين صبحي

كان لمؤسسة الباطين من الشجاعة ما مكنها أن تجمع النقاد العرب، وهذا يرتب على النقد واجباً في أن نستغل الفرصة لتتفاهم نوعاً ما على المناهج والإجراءات، وأنا سعيد بلقائي بكم وأرجو أن تسعدوا بلقائي أيضاً لأن ملاحظاتي لن تسر كثيراً . أول مسألة ماهو تلخيص المحاضرة؟ التلخيص هو إعادة كتابة للبحث يعرض الفرضية ونتائجها، أما أن نأتي بالإجراءات كلها فنصبح الأمر محاضرة لطلاب الجامعة، أنت الآن تخاطب نقاداً فأعط الفرضية أو الفكرة التي عندك ونتائجها . الموجودون إما أنهم قرأوا

مصادرك وراجعوا الأبحاث، وكلهم يرجعون لنفس المصادر، أو أن يتلقوا أقوالك ويعرفوا منهجك، بعد ذلك التفصيل بالمنهج أعتقد أنه لا يفيد بشيء لأننا بصدد عمل نقدي هو شعر الشابي، فتسليط - كما فعل الدكتور مفتاح - الهندسة على النقد والتفريعات الكثيرة لا يفيد بشيء. سأقول تجربتي بتواضع.. قرأت النص مرتين متتاليتين ولم أفهم شيئاً، وبعد ذلك حملت النص ونزلت على الجامعة الأمريكية لي صديقة تلميذة لـ (رولان بارت) وعاملة سيميولوجيا وقلت لها: أنتم جيل جاء بعدنا ويجوز أنكم تفهمون أشياء لا نعرفها، رأيته في اليوم التالي فقالت لي: هذا ليس سيميولوجيا ولا علاقة له بها، - هذا كلامها - لأنه عندما تقول أن التفاحة تساوي الشمس تحتاج لقرينة والباحث أسقط هذه القرينة. ثم تأملت بالتلخيص لعله يعطيني نتائج على اعتبار أنني لم أفهم المنهج، فجاء في التلخيص وأعاد المنهج، ولا أدري إلى أي شيء وصل، يعني ارحمونا، وارحموا النقد..

وأخيراً بحث الصديق المسدي يستحق التهنئة من زاوية أعتقد أنه يجب التشديد عليها وهي أن كل شاعر مجدد بالضرورة هو ناقد وناقد ثائر، وهذه الفكرة كنت أتمنى أحد الطلاب أن يأخذ أطروحة ويتتبع أقوال الشعراء بالنظرية الشعرية ومدى مطابقتها، يعني مثلاً المعري عندما عمل لزوم ما لا يلزم في عصره كان الشعر سهلاً ورقيقاً فاستعان بكلمات صعبة خالف وقلب المنهج الشعري كله، هذا، نقد، ونقد صارم، ومخالف لما هو سائد، إنما هناك ناحية أشار إليها الدكتور عز الدين إسماعيل يجب أن تؤخذ بالاعتبار وهي: الشاعر ليس ناقدًا منهجيًا، الشاعر ينطلق من النماذج (بيقرأ بيقراً بيقراً) ليتكون بذهنه نماذج يستنبط منها مفاهيمه، ومن تجربتي - وأنا معاشر شعراء من أبرز شعراء العرب وكاتب عنهم - قل أن يتأثر الشاعر تأثراً عقلياً بالنقد سلباً أو إيجاباً.. عنده منهجه وطريقته في القول هو أما أن (بيزعل) من الناقد أو أن (ينبسط) منه، أما النقد كمنهج مثل ما نحن نتداوله مع بعضنا، لذلك نقد الشاعر يكون وصفاً للنماذج المثالية التي بذهنه، هذه النقطة لو وضعها المسدي تكون صحيحة، يعني البحث جميل ومتماسك، واللقطة ذكية جداً أن نقد الشابي هو وصف لمفوماته أو بيان منهجي عن منهجه بالشعر وهذا جميل، إنما يضاف إليها هذا البيان ليس مأخوذاً لا من العقاد ولا من الغريال، لو قراءهم هو لا يفهمهم كنقد، يعود يأخذ من القصائد التي يتمثلها ويصف النقد . وشكراً.

أنا استفدت بطبيعة الحال من هذه البحوث القيمة التي تفضل بها هؤلاء الأساتذة الأجلاء وأظنني لحسن الحظ بخلاف صديقي الدكتور محيي الدين صبحي ربنا فتح عليّ ففهمت الكثير مما أراد أن يقوله صديقنا الدكتور محمد مفتاح، ويمكن حالتي الذهنية كانت صافية اليوم، كلامه (شوية) صعب صحيح ويحتاج إلى اتفاق على المفاهيم، خصوصاً فيما يتعلق بالثوابت الأنثروبولوجية الإنسانية، إنما النقطة التي أريد أن أوجهها إلى صديقنا الدكتور المسدي سبقني إليها الدكتور عز الدين إسماعيل، وأضاف إليها الدكتور محيي الدين صبحي، فانا فهمت من كلام المسدي كان الشابى هذا الشاعر الطفل الذي مات في باكورة الشباب، ولا يمكن أن يكون قد بلغ من العلم ما يؤمله أن يكون ناقداً، فهمت كانه كتب شعراً ليثبت نظرية في الشعر، وهذا الكلام كما تفضل الاستاذ الدكتور عز الدين يقود إلى الجدل، انا لا أعرف شعراء كثيرين يمكن أن يقال بأنهم نقاد. يمكن أبوالعلاء كما ذكر الدكتور محيي الدين في تراثنا العربي يعتبر شاذاً لعله كان عنده ما يمكن أن يسمى بالنظرية الشعرية، هذا جديد على الألب العربي، وبعض إخواننا الأكاديميين مرات ينقدون التراث بمفهوم رجعي، يعني يحملون أحياناً التراث أكثر مما يحتمل لأنهم يطبقون عليه مفاهيم مستمدة من عصر ليس عصر هؤلاء الشعراء، وعلوم لم تكن علوم هؤلاء الشعراء، وليست علومنا نحن الآن على أي حال. هل الشابى حقيقة كان مدرّكاً لما يفعل؟ وهل كان يريد أن يكون صوتاً جديداً كما قال الدكتور المسدي؟ وهل كان في الواقع صوتاً جديداً؟ وشكراً ياسيدي الرئيس.

الدكتور أحمد درويش

ملاحظتي هي امتداد في الواقع للملاحظاتين السابقتين وهي أنه فيما يبدو أننا ونحن نتحدث عن فكرة التواصل والتوصيل ونشكر أحياناً من أن هنالك أزمة في التوصيل بين المبدع والمتلقي بدأننا نحس الآن أن بيننا نحن أيضاً الذين يُعنون بفكرة النقد لونها من أزمة التوصيل والتواصل بمعنى أن هناك أفكاراً على أي حال طيبة وغنية وثرية، ولكن للدوات التي تنقل هذه الأفكار على غناها وثرانها موضع اختلاف بيننا أو على الأقل المصطلحات التي نطرحها ونتحدث من خلالها تبدو في حاجة إلى مزيد من التحديد، وربما نلاحظ حتى

على الأبحاث الثلاثة هذه المسألة، أحياناً نجد مصطلحاً فنحاول أن نحدده، وأحياناً نحاول أن ننحت مصطلحاً جديداً، وأحياناً نحاول أن نعبر تعبيراً نقدياً عن فكرة إبداعية بلغة يعوزها أحياناً فكرة التحديد الكامل، واللغة النقدية التي تتعامل معها جميعاً تشكو من طرفين متباعدين، أحياناً تشكو من فكرة الجفاف المتمثل في مسألة الأرقام والجدول، وأحياناً أخرى تشكو في المقابل من فكرة عدم التحديد المتمثل في المجاز الذي يستخدم كمصطلح نقدي، وأنا أرى مثلاً أن حتى الباحث الأول الدكتور القاضي هو نفسه وجد مشكلته الأولى في كيف يحدد مصطلحاً شائعاً كالرافد، وأخذ وقتاً لكي يقول ما معنى الرافد، ويتحيز بين الرافد كنهر وبين الرافد كشئ يرفد النهر، ثم انتهى في النهاية إلى أن الروافد هي المصار النضوية لعمل ما وليس من الضروري أن تكون روافد المبدع نصاً، فالأمور تبدو أكثر سعة من هذا، والأمور يبدو أكثر حاجة إلى النقاش والجدل في المصطلحات التي يطرحها باحث غني وثري كالدكتور مفتاح، فعندما يجد الإنسان عبارة (لكن) توصف بأنها عبارة تجسيرية ويعدها بصفحة كلمة (صباح) توصف بأنها تجسيرية أنا لم أفهم معنى (التجسيرية) هل هي قادمة من الجسارة أم من الجسر؟! نحن في حاجة في كثير من المصطلحات التقنية المحددة أمامنا إلى أن نتفق على ماذا نقول، أما شاعرية الدكتور عبدالسلام المسدي التي تتبدى أحياناً في العرض، فهي تقودنا إلى تعبيرات مجازية جميلة في ذاتها، لكن إلى أي حد يمكن أن نتفق على أن (الجزر التأثيلي) مصطلح نقدي، أو على أن (الريف المحايث) مصطلح نقدي، أو حتى ما الذي نتفق عليه بمعنى (الجزر التأثيلي) أو (الريف المحايث)، أو (النص المشروع) في مقابل (النص المنجز) مع ما تحتمله كلمة (المشروع) من غموض على حدود الخطأ أو المشروعية، أو النص المفقود حتى الريميم، وما يتصل بالريميم من جذور أحياناً تكاد مع محاولتها الجمالية تعطي فكرة مضادة لفكرة النص الأدبي، وحتى مصطلح (التوالج) الذي يشيع كثيراً ويوحى بإيحاءات أحياناً تحتاج إلى تحديد أكثر وليس أقلها ما افتتح به الدكتور المسدي بحثه من حاجة معاول النقد للوصول إلى جنور الأشياء وما تعكسه المعاول من فكرة هدمية أكثر منها بنائية، أنا أقول أن هذه المشكلة ليست معاصرة، نحن حتى بدءاً من حازم القرطاجني وابن عبد ربه وابن قتيبة وجدنا أزمة المجاز في تحديد المصطلح لكن هذه تذكرنا مادامنا نجتمع من أماكن متفرقة بأننا بحاجة أيضاً إلى أن نطرح فكرة ضرورة التواصل على المستوى

النقدي من خلال الاتفاق على المصطلح أو الاقتراب منه أو البحث عن فكرة معجم للمصطلح النقدي . وشكرًا.

رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور أحمد درويش، ولكن أحب أن أبدي ملاحظة. يبدو لي من خلال المناقشة أننا نسينا الشابي، فأرجو أن نعود إلى الشابي من خلال الأبحاث التي طرحت، ولنترك جانبًا الجدل النقدي حول المصطلحات وحول الأساليب والمناهج، وهذا ليس أمرًا، ولكنه رجاء حتى نحقق الغرض من هذه الندوة حول الشابي. الآن الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي أعراب.

الدكتور أحمد الطريسي أعراب

شكرًا للسيد الرئيس، وشكرًا للسادة الأساتذة الكرام الذين أمتعنوا بمدخلاتهم هذا الصباح، وسأتحدث بإيجاز شديد، ما يتعلق بالمداخلة الأولى للدكتور محمد القاضي، أعتقد أن الحديث عن المصادر شيء مهم وأساسي، ولكن الأهم هو كيف كان يتعامل الشابي مع هذه المصادر؟ كيف كان يقرأ؟ خاصة لأننا وجدنا - مثلاً - حين وصل الأستاذ المحاضر إلى قضية أساسية حساسة، وهي ما يتعلق بالحديث عن المصادر، وعملية الإبداع الشعري، هذا الموضوع حقيقة محفوف بالمخاطر ذلك لأننا نجد حقيقة، أنه وصل إلى نتيجة أساسية في الكلمة التي اختتم بها موضوعه حين قال: الشابي يظل الشابي، وليس شيئًا آخر، ولكن كيف ذلك؟ هذا ما أقصد إليه. ثم بالنسبة للمصادر نفسها هل نحن نبحث هذه المصادر فقط لكتابه النقدي (الخيال الشعري عند العرب)، أو لموضوع يتعلق بشعر الشابي حتى لا يكون هناك تداخل. بالنسبة لتدخل الأستاذ الفاضل الدكتور محمد مفتاح أقول: بالنسبة لقضايا التوازي والتماسك والتفاعل، حقيقة يحاول الدكتور مفتاح في رؤية منهجية واضحة الدعوة إلى اقتراض قواعد مضبوطة على لغة غير مضبوطة على لغة شعرية، لأن هناك فرقًا بين اللغة الطبيعية العادية واللغة الشعرية . فبالإمكان أن تصدق هذه القضايا.. التوازي والتماسك والتفاعل، أو هذا التعقيد على لغة نسميها اللغة الشعرية؟ هذا بالنسبة للقضية الأولى.

بالنسبة للسؤال الثاني حين انتهى به البحث إلى الوصول إلى ما سمّاه بالثوابت الإنسانية والانثروبولوجية، قال إن هذا هو هدفه من البحث، أنا أقول للأستاذ الزميل: إن الهدف - في الحقيقة - ليس هو الوصول إلى الثوابت الإنسانية وإنما هو قضية التعبير أو رؤية الشاعر عن هذه الثوابت فهكذا تبقى القضية - هذا من وجهة نظري الخاصة - بالنسبة لداخلة الدكتور عبدالسلام المسدي أعتقد أن رأيي سبقني إليه أستاذي الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل، ولكن أود أن أضيف كلمة بسيطة جداً وهي أن الشاعر المبدع في الحقيقة - هو الشاعر الأصيل، والشاعر المبدع لا يطبق نظرية نقدية في الشعر اللهم إلا إذا اعتزل، لأن الشاعر هو شاعر وليس ناقدًا، يمكن أن يكون ناقدًا ولكن إذا تنازل عن الشخصية الشعرية، فالجمع بين الشعر والنقد أو الدعوة التي تقول بأن الشاعر هو أعرف بما يكتب أعتقد أن هذه أطروحة قد تناساها. وشكرًا.

الدكتور حمادي صمود

ليسمح لي السادة المحاضرون أن ألقى بعض الأسئلة فبالنسبة لبحث الأستاذ القاضي، بودي أن أسأله انطلاقاً مما استمعت إليه فأقول: هل يمكن أن نفهم من بحثه أن دراسة المصادر أمر متغير تغير النظرية الأدبية المهيمنة، بمعنى أنه كلما تغيرت النظرية الأدبية الموجّهة تغيرت طريقة دراسة هذا الموضوع.

بالنسبة إلى الأستاذ محمد مفتاح - ونعرف جهوده في تطوير المنهجية - يعرف الذين يعرفونه جيداً أنه يعتمد فيها كثيراً على (علم الأصول)، ومشهور اهتمامه بالشاطبي، لكن مع ذلك بودي أن أسأله السؤال التالي إلى أي حد يمكن أن تصلح منهجية علم الأصول في دراسة قضايا الشعر؟ وإن سمح الأستاذ مفتاح بسؤال فرعي ثان، لأنني سمعته ينتهي في آخر بحثه الذي القاه إلى أنه يريد أن يوسع من مفهوم الرومانسية أو الرومانتيكية بحيث تكبر الدائرة فتخرج عن نطاق الأدب والشعر إلى أمور أخرى تتعلق بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والتصورات إلى غير ذلك. أظن أنه يعني معارفنا العربية بالرومانسية أو بعض معارفنا العربية بالرومانسية، وإلا فالأمر في الكتابات باللغة الأجنبية مدون منذ زمن بعيد، ولا شك أنك تعرف الكتاب العظيم الذي كتبه جورج جوزدرف.....، حيث إنه يتحدث عن الرومانتيكية كأيديولوجي بمعنى واسع الكلام... ثالثاً: أتوجه للصديق

العزیز عبدالسلام لأسالہ - فقط - إن كان فكر في ترجمة هذا النص «الخيال الشعري عند العرب»؟ ما الذي يقصد الشاب؟ أو كيف يمكن أن نقابل بين هذه الكلمة ومثيلاتها في اللغات الأعجمية، ولنأخذ على سبيل المثال اللسان الفرنسي، تعرفون حضرات السادة ويعرف الأخ المسدي أننا الآن نتحدث عن *Limgingtion Poetique* هو *Limginaire Poetique* وهما أمران مختلفان، فبأي معنى أنت فهمت هذا الأمر وكأنني بك فهمته على أنه بمعنى *Limgingtion Poetique* لأنك اعتمدت الصورة نهاية ومدخلًا، في حين أن دراسة دي ماجينير الصورة تكون البوابة الأولى التي تؤدي إلى أمور أخرى أبعد وشكرًا.

الاستاذ خلدون الشمعة

أود في تعقيبي على مداخلة الدكتور القاضي أن أشير إلى أنني أرى أن الروافد العربية - وإن كان هذا من قبيل تحصيل الحاصل - ليست هي الروافد العربية بقدر ما هي الروافد المكتوبة بالعربية أيضًا، وتناول المصادر ينبغي في حالة الشاب خصوصًا أن يعتمد البحث في الفضاء المعرفي الذي كان سائدًا في فترة حياة الشاب، ما أعنيه أن موضوع المؤثرات يستند إلى الحداثيّة أو العصرية التي كانت سائدة في الثلاثينات في العالم العربي وهي الرومانسية، مع الإقرار بوجود رومانسيات طبعًا وليس رومانسية أوربية واحدة . وبعد مضي أكثر من ستة عقود على الشاب أصبح من المهم تمحيص كل المشكلات التي تثيرها الإشارات التي وردت في بحوث معاصري الشاب من الدارسين ومنهم الأستاذ زين العابدين السنوسي، وهو من المصادر المهمة، هذه الإشارات لا يكفي الآن القول بأنها غير ذات أهمية وبالتالي استبعادها من حيث المبدأ، وإنما ينبغي معالجة كل منها على حدة، أضرب على ذلك مثالاً من تراث الشاب بقول السنوسي، أن الأديب (ديكويِنسي) الذي كان يحرض جيله على الاقتباس من آداب الأمم الحية المجاورة مثل الأدب الألماني والإنجليزي بقوله: يقول السنوسي ناسبًا إلى (ديكويِنسي) - إن الأدب الذي لا يعبّ من غيره لا بد أن يدركه الهلك ويقنى، أعتقد أن تمحيص كلام السنوسي عن الشاب خصوصًا وأنه يتعلق بمسألة حساسة هي قضية المصادر وربما المؤثرات، لا يعقل لدى التمهّص القول بأن كلام السنوسي الذي ينسب إلى (ديكويِنسي) صحيحًا، فهو أديب إنجليزي ولا يعقل أن يحرض أديب إنجليزي بني قومه كما يقول السنوسي على

الاقتباس من آداب الأمم الحية المجاورة مثل الأدب الألماني والإنجليزي ، فالأدب الإنجليزي بالنسبة له كان أدب أمته وليس أدب أمة مجاورة، إذن ما هو السر في إشارة السنوسي إلى (ديكوينسي) الذي يبدو أنه كان يظن أنه فرنسي بسبب اسمه الذي يوحي بذلك؟ السر كما أرى يكمن في أن (ديكوينسي) أثر على الأدب الفرنسي وبخاصة على (بودلير)، وقام بدوره بالترجمة عنه كما سبق أن ترجم (إدجار الان بو)، إذن نحن إزاء مفارقة في قضية البحث عن المصادر، (فبودلير) الفرنسي تأثر (بديكوينسي) الإنجليزي. وتبقى هناك مسألة ما إذا كان الشابي تأثر بما ترجم عنه مباشرة عن الإنجليزية، أم أنه تأثر به عن طريق التأثير بترجمة (بودلير) عنه، لهذا كنت أود الكلام عن الفضاء المعرفي عمومًا والتركيز على أن تلك الثقافة كان يُنظر إليها بقدر كبير من الانشده والاستخداء، وبالتالي فلا عجب أن تقع مثل تلك الأخطاء، ويجب ألا نستخف بمثل هذا التحيص في عملية هجرة النص من ثقافة إلى ثقافة أخرى. لقد سبق أن أشار (إليوت) إلى أن شكسبير استطاع أن يستمد من روح الحضارة الكلاسيكية من خلال ترجمة (نورث) لكتاب (بلوتارخ) حيوات أو أكثر من حياة، أكثر بكثير مما فعله أكاديميون كثيرون تعاملوا مع النصوص الأصلية تعاملًا مباشرًا.

بالنسبة للمؤثرات التي أسهمت في تكوين أفكار الشابي عن الشعر كما تجلّت في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» مرة أخرى أقول إن العودة إلى الفضاء الفكري الذي كان سائدًا في الثلاثينات في العالم العربي ربما تكشف عن أن موقفه السلبي من التراث العربي وهو موقف تحريضي بطبيعة الحال لا يعود إلى إعجابه الشديد بنماذج من الرومانسية الأوروبية فحسب، فهناك عامل يهمله الباحثون الذين درسوا الشابي وهو شيوع أفكار (رينان) العنصرية وسيطرتها على المشهد الفكري وارتباطها بالرومانسية التي سادت في العالم العربي آنذاك.

لدي ملاحظة أود أن أشير إليها تتعلق بمدخلة الدكتور المسدي، وهي تحصل بما تحدث عنه من وجود العلاقة بين الشابي الشاعر والشابي الناقد، هذه الملاحظة هي مسألة إثبات التماهي الذي تحدث عنه بين ما قاله عن الخيال نثرًا، وبين ما استلهمه من الخيال شعرًا في «أغاني الحياة»، أعتقد أن هذه صيغة مثالية يصعب أن تتحقق لشاعر أو مبدع إطلاقًا ولدينا أمثلة كثيرة في....

رئيس الجلسة مقاطعاً.. أستاذ خلدون صارت ست دقائق.

الأستاذ خلدون الشمعة: نعم، أشير الآن في هذا التساؤل عن مسألة التماهي بين الشاعر والناقد إلى أن مسألة القصد والقدرة على تحويل قصد الناقد إلى معادله الشعري تدخل في باب مغالطة القصد وهي التي تشير إلى تعذر البرهنة على أن نصاً نقدياً كتبه شاعر بعينه هو ترجمة أمينة أو يمكن أن يكون معادله الشعري هو نفس ما قصده في بيانه الشعري وشكراً.

الأستاذ سعيد السريحي

سوف أتجه بحديثي لأخي الكريم الدكتور القاضي حول الروافد أو روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي، وقد أبدو سانجاً إن شرعت في مداخلة قائلًا: لو أنني كتبت هذا المبحث لكتبته بشكل آخر، ولكنني أريد من خلال هذه الكلمة أن أقول: إن كتابة البحث أو مناقشة البحث إنما تنطلق من خلال التمرکز في الذات بحيث تصبح الكتابة والمناقشة حواراً بين وجهات نظر مختلفة ومتعددة لموضوع واحد، هذا التمرکز حول الذات هو الذي أود أن أنطلق منه في النظرة إلى روافد التجربة الإبداعية. حينما نتكلم عن روافد التجربة فنحن لا نتكلم عن الكتب كما هي في المكتبة، وإنما عن الكتب كما قرئت، عن المصدر بعد أن يتماهى في الذات القارئة، لا يصبح كتاب (الغريال) هو كتاب (الغريال)، وإنما يصبح (الغريال) من خلال الشابي. ورقة الدكتور القاضي وعدتُ بمراجعة شاملة للمفاهيم في بدئها بدءاً من مراجعة مفهوم الرافد أو المصدر، التجربة الإبداعية، المفهوم العربي، غير أنني شعرت أنها فيما بعد حينما مضت استغرقت فيما هو أشبه بدرس الدرس وليس درس الموضوع، استغرق الدكتور القاضي في مراجعة ما كُتب عن الروافد دون أن يصل إلى نسق بإمكانه أن يثير إشكالية حول ما كتب، لذا أعود إلى ما بدأت به وأزعم أنني لو كتبت هذه الورقة لبحثت عن إشكالية تجمع هذه الدراسة في نسق قابل لأن نتحاور حوله وتنقذه من الانسياب خلف التتبع التاريخي للكتابة، قد يكون هذا النسق هو البحث في المصدر كمصدر والبحث في المصدر لدى الشابي بعد تماهيه في الذات الشاعرة، (بروميثيوس) أشار إليه السيد الكريم القاضي أنه قد يكون الشابي سمعه في جلسة، إذن

هنا تأتي المسألة: ما هي المسافة بين بروميثيوس في الأسطورة اليونانية، وبروميثيوس لدى جماعة الديوان مثلاً، وبروميثيوس لدى الشابي؟ المصدر منظور إليه من خلال الذات الكاتبة، أو من خلال تمركز الإنسان في ذاته في نظرتة إلى العالم، ومن هذا العالم المصادر التي ترفد تجربته الإبداعية، ثم تموت حينما تتحول إلى رافد لتكون جزءاً من التجربة . شكراً جزيلاً.

الدكتور كمال عمران

لدي ملاحظة أولى تتعلق بمحاضرة الأستاذ القاضي، وأريد أن أشير إلى أن الروافد التي تحدث عنها وتوافقه على الأطوار التي حللها، ولكن يوجد رافد آخر اعتبره مهماً وهو (المسموع) عند الشابي، لأن البيئة التي عاشها الشابي لم تكن بيئة عادية في نظري في تونس لأن الرجل - وهذا نجد صداه في الرسائل وفي المذكرات - كان يحضر المجالس الأدبية والنوادي الأدبية بصفة خاصة والمحاضرات التي تلقى كانت على درجة من الأهمية أثبتتها، وقد ولدت فيه هذا الحرص الذي نجد صداه فيما كتب، ولعل الفكرة الرئيسية التي يمكن أن نقف عندها من خلال إشارات - فيما كتب نثرًا في الرسائل وفي المذكرات - أنه كان يؤمن إيماناً صادقاً بأن للادب وظيفة لا إبداعية فحسب، فلا شك في أنها إبداعية - ولكنه كان يؤمن بما وراء الإبداع من موقف معرفي ومن موقف حضاري لعله إن تأملناه - من خلال ما كتب - يبداً أو يزيل فكرة هي موقف في الظاهر كأنه رفضٌ لمصادر الخيال ومصادر الإبداع في الأدب العربي ولكن في الحقيقة وبالقياص إلى المعارك التي عاشها الشابي وكانت صاخبة في البلاد التونسية بين خريجي جامع الزيتونة من المحافظين وخريجي الصاقيية أصحاب الثقافة التقليدية وأصحاب الثقافة الحديثة باستثناء من كان مستثيراً من الزيتونيين فإننا ندرك أن الرجل كان يؤمن بل تفعّل إلى أن المسألة الحضارية من خلال العمل الإبداعي كانت مهمة جداً في تلك الفترة لأنه أدرك أن الزمن الحاضر لم يبق كما كان في الزمن الماضي فتلا أن تصور أن وراء الشابي تحريضاً..... في مسائل... بل إن كثيراً ماقرأ مكتوباً قد أوهمه وأوقعه في الخطأ، وهذا ما أشار إليه الأستاذ توفيق بكار في المقالة التي أشرت إليها فيما يخص الرومنطيقية على الأقل.

الملاحظة الثانية تتعلق بمدخلة الدكتور محمد مفتاح وأريد فيما ذكر الأستاذ صمود أن أشير إلى ملاحظة لا بمنطق التحفظ، بل بمنطق الحيرة، وهو أن المنطلقات المنهجية فيما قرأنا وفيما استمعنا الآن في هذا العمل تجمع بين أرضيتين لهما خلفيتان معرفيتان مختلفتان اختلافًا نوعيًا، بل تفصل بينهما قطعية إبستمولوجية عاتية، فكيف يمكن الجمع بينهما؟ وهذا تساؤل، في حين أن ما نجد من أرضية تعود إلى علم الكلام وإلى أصول الفقه تتبنى على قواعد معرفية تقليدية، وما نجد في العمل أيضًا من مقاربات حديثة تتبنى على بنية معرفية حديثة. فلذلك ألا يحرصنا أن نستمع إلى مصطلحات من قبيل استصحاب الحال فكيف يمكن أن - نخرجها من القاعدة المعرفية - وأريد أن أؤكد هذا - تقليدية إلى قاعدة معرفية حديثة، لذلك - مع احترامي ومع فهم الشجاعة التي نجدها في مثل هذه الأعمال - ألا نخشى حينذاك من هذا الاتصال بين أرضيتين مختلفتين .. وشكرًا.

الأستاذ أحمد الطربيق

عندي ملاحظة أولى حول مدخلة الأخ الأستاذ محمد القاضي تتعلق بالروافد المؤثرة في تجربة الشاعر أبي القاسم الشابي، قبل هذا أقول إن مشكلة الروافد أو المؤثرات هي أشبه بالسائل المغلي الذي يصعد منه البخار، ومن الصعب على الناقد أن يحلل البخار ليبرهن على عناصر السائل المغلي، هذه قضية صعبة جدًا في تحليل المعطيات أو الروافد في جعبة أي شاعر، ومع ذلك وتجاوزًا لهذه الافتراضات أقول: إن هناك رافدًا ربما قد تجاوزه أو نسيه الأخ الأستاذ محمد القاضي، وغفل كذلك بعض النقاد الذين درسوا الشابي، وتساؤل فيه نوع من الغرابة: كيف يفصلون بين مؤثر رومانسي، ومؤثر آخر يتقاطع معه؟ وأعني به المؤثر الصوفي لا بالمعنى الأيديولوجي بل بالمعنى المعرفي - هذه كلمة أقولها أولاً - وعلمًا أن أبا القاسم الشابي ينحدر من أسرة عريقة في الدين، وأبوه كان قاضيًا وعالمًا وله مكتبة كبيرة في التصوف وفي الأدب، فإلى أي حد يمكن أن نتلمس هذا الملمس النفسي الروحي الصوفي في تجربة الشاعر أبي القاسم الشابي؟ علمًا منا بأن الأبعاد المعرفية للتجربة الصوفية لها معجمها الخاص، هذا المعجم كذلك انتقل بشكل أو بآخر في أشعار أبي القاسم الشابي مثلاً: القلب، الروح، إلى غير ذلك، بل إنني لمست بعض التقاطعات المتشابهة في أشعار الشابي خاصة في قصيدته (قلب الشاعر) وربما

بعض الإخوان من الباحثين قد تعرض إلى هذه القصيدة لاجانبها، ولكن بجانب آخر، فـ «قلب الشاعر» إذا حاولنا أن نقارنها بما ورد في قصيدة واردة في (ترجمان الأشواق) لابن العربي في المقدمة، ترى أن الشابي ربما حفظها أو انتقلت من ذاكرته بشكل تلقائي: كل ما هب وكل... إلى آخره، حتى يقول أبو القاسم الشابي في نفس القصيدة إن هناك عالم الشاعر يتجلى في قلبه، وهي نفس الفكرة التي انطلق منها الشاعر الصوفي ابن العربي.

الملاحظة الثانية: هو أن الخطاب الرومانسي سواء عند المهجريين أو غير المهجريين باعتبار أن المهجر رافد في أدبيات أبي القاسم الشابي، هذا الخطاب المهجري لا يمكن بتاتاً أن نفصله عن الرافد الصوفي المشرقي أو الشرقي بصفة عامة: ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، أمين الريحاني وغيرهم، فعلى سبيل المثال قصيدة «تونس الجميلة» فيها مقطع يقول:

فدماء العشاق يوماً مباحة

هذا المقطع هو نفسه من شاعر صوفي إراقي هو السهروردي يقول:

بالسر إن باحوا تباح دماهم

وكذا دماء العاشقين تباح

إن هذا التناص يثبت أن هناك رافداً كان يقرؤه - كان يسترفده - أبو القاسم الشابي من خلال التراث الموجود عند أبيه أو من خلال أشياء أخرى.

انتقل إلى نقطة ثالثة: «الخيال الشعري عند العرب»: كلمة الخيال مثلاً تعتبر من الأقانيم المقدسة عند الرومانسيين بجميع الرومانسيات ألمانية، فرنسية.. الخ، فالخيال مثلاً لا يمكن أن نعرّله عن التجربة الصوفية، وأنا أقول أول من لح تلميحات نافذة في هذا المجال هو (ابن العربي)، فابن العربي في كتاب «الفتوحات المكية» يذكر شذرات مختلفة يتحدث فيها عن الخيال وعن دوره في الكتابة الصوفية والخيال وتجربته... إلى غير ذلك، فهل يمكن أن نفترض أن أبا القاسم الشابي لم تتردد في ذهنه هذه الأصداء الصوفية من كتاب ابن العربي؟.

انتقل إلى نقطة أخرى تتعلق بأستاذنا محمد مفتاح، وهي إلى أي حد أن يكون علمنة النقد - أي الإفراط في جعل النقد علماً - إلى أي حد أن يكون علمنا في النقد يقربنا أو

يبعدها من التجربة الشعرية من الداخل ومن الخارج؟ باعتباري - شخصيًا - أرى أن التجربة الشعرية ثلاثية الأبعاد.. مثلث: اللغة، الشاعر، الأرض، إذن هل يمكن أن يكون الإفراط في علمنة النقد يقرينا من اللغة كضلع، من الشاعر كضلع، من الأرض كضلع آخر؟.

وبعض الملاحظات سبقني إليها بعض الإخوان تتعلق باستصحاب المعجم العلمي.

نقطة أخرى بسيطة بالنسبة للأستاذ المسدي: إلى أي حد يمكن أن نجانس بين خطابين: النقدي والشعري؟ علمًا منا بأن الحد المنطقي هو الحد المانع الشامل أو الجامع المانع، فكيف يمكن أن يكون الإشراق الشعري حدًا مانعًا جامعًا.. وشكرًا.

الأستاذ تريد يحيى الخواجة

شكرًا للسيد الرئيس، وشكرًا للسادة المحاضرين.. الزملاء سبقوني بكثير من الملاحظات التي مست ملاحظاتي، ولذلك سأحاول الاختصار.. فيما يتعلق بالدكتور محمد القاضي أكد بشكل إطلاقي على أن الرافد النقدي لميخائيل نعيمة «الغريال» هو المصدر الأساسي الذي تبناه الشبابي في مشروع الشعري.. وأنا أميل إلى أن النقد المقروء لا يمكن أن يكون له هذا الأثر الكبير في الكتابة الشعرية، وأنه من المفضل العودة إلى المصادر النصوصية ومحاولة قراءة هذه المصادر النصوصية للتعرف إلى ما فيها من اختلاف وانتلاف مع التجربة الشعرية العامة السائدة في وقت من الأوقات. وطبعًا هذا لا ينفي أن النقد له دور كبير في تجربة الشاعر، وأنا لست مع الأستاذ محيي الدين صبحي في هذا المجال حتى لا نلغي دورنا نقادًا، فالناقد يبقى له أثر كبير في المتلقي وفي الشاعر، ويمكن أن يصوغ أفكارًا عامة نقدية تتأثر بها التجارب الشعرية وتسير نحو مصبات معينة.

النقطة الثانية: بالنسبة للدكتور محمد مفتاح فإننا أحاول هنا أن أضغط على النقطة المثارة، وهو أن التفتيت أحيانًا يخاف في النقد، والزرزرة العقلية نخاف أن تبعدها عن هذه الحرارة التي يمكن أن نقرأها عندما نقرأ نصًا نقديًا، ويمكن أيضًا أن تغرينا هذه الزرزرة في البحث عن تفتيتات إضافية حتى يبدو أحيانًا النقد بعيدًا بعض البعد أو كله عن النص

المنقود أو عن الأشياء التي نريد أن نراها في هذه النصوص. مثلاً الدكتور محمد مفتاح قال «استصحاب الحال» وحاول أن يقول هنا بأن البيتين الشعريين مثلاً يمكن أن نحاول نحن كمتلقين أن نتوقع ما يمكن أن يقوله الشاعر فيهما، وأنا أرى أن تجربة النص عند الشابي لا تؤهل لمثل هذا البناء، فوحدة البيت هنا مطروحة عند الشابي، والبيتان قد لا يشكلان نصاً، نعرف أن الكلمة يمكن أن تكون نصاً لكن قد لا يكون هذان البيتان يمثلان نصاً، وإذا كان مثل هذا المصطلح يمكن أن يليق فيمكن أن يليق في النص الشعري الحديث الجيد، لأن لديه دائماً الفضاء الدلالي الذي يمكن أن يتحرك فيه ونحن هنا ننظم المتلقي ثم كيف نحن يمكن أن نقيم أو يمكن أن نستشرف ما يجيء في شيء لا نراه إلا في البياض... وشكراً.

الدكتور محمد فتوح احمد

تعليقي هذا ليس سوى تقدير للبحث وأصحابها، وهذا أمر معروف بالبداية، البحث الأول: الدكتور القاضي ظلم هذا البحث نفسه وظلم أبا القاسم الشابي لأنه حصر فيما رأيتم ورأيت، حصر معظم مصادر الشابي العربية في كتاب «الغريال» وكأنما أراد أن يجعل كل مدارات الشابي منوطة بتأثير المهجريين وأن يبتعد أو يجعل تأثير جماعة الديوان وتأثير الأبوللوينين كأنما يريد أن يجعل كل هذا في الظل لسبب لا أدريه.

واقع الأمر أنه بهذه الطريقة قد ظلم الشابي حينما أحاله إلى نسخة أو إلى أصداء لكتاب واحد، ولئن كان الأمر كذلك فما أخرى الشابي بأن يكون أدنى من هذا المستوى الذي ينعقد من أجله هذه الجمع الحاشد فأعتقد - وأرجو ألا أكون مخطئاً في هذا الاعتقاد - أن الشابي ابن عصره وابن ثقافة جيله، فمصادره مركبة من التراث العربي التقليدي كما نعلم جميعاً، مصادره - أيضاً - تنداح لتشمل جماعة الأحياء، مصادره تتنوع - أيضاً - لتشمل المهجريين والأبوللوينين والديوانيين، فالأمر كان يقتضي بعضاً من الرحابة في النظر إلى مصادر الشابي العربية، بعض التطبيقات التي لجأ إليها الدكتور القاضي تحتاج إلى بعض المراجعة وخصوصاً حينما يعقد مقارنة بين بعض أبيات المتنبي وبعض أبيات أبي القاسم الشابي، ويرى أن في هذا بعضاً من التشابه أو التطابق، وهذا مثال واحد، هناك أمثلة أخرى عديدة سأوافيه بها بعد الندوة إن شاء الله. حينما يقول الشابي:

فما المجد في أن تسكر الأرض بالدماء
وتركب في هيجانها فرسًا نهدا
ولكنه في أن تصد بهمة
عن العالم المرزوء فيض الأسى صدا
هذه دعوة إلى السلام وإلى المهادة يستحضر قول المتنبي:
ولا تحسبن المجد زقا وقينة
فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضرب أعناق الملوك وإن ثرى
لك الهبوات السود والعسكر المجر
الخ

في ظني أن بين هذين النصين نوعاً من المخالفة لا قدرأ من المطابقة كما رأى الباحث، وهناك أيضاً بعض الملاحظات من هذا القبيل.

الدكتور مفتاح، بحث الشعرية في شعر الشابي، هذا البحث أحرى به أن يكون بحثاً في البلاغة العربية الحديثة، يتخذ من شعر الشابي نماذج وأمثلة له، وقد أفدنا كثيراً من هذه التقسيمات، ولكنها أريكتنا إلى حد لم يعد الإنسان يستطيع معه أن يميز بين مفهوم التنسيق والتنضيد والتماسك والتوازي الطباعي والتوازي المعجمي والتوازي العمودي والتوازي الشطري والتوازي البيتي، والتوازي مع التوازي، حتى أصبح البيت يوازي نفسه، ولا أدري كيف يوازي البيت نفسه أو يوازي الشطر نفسه مع أن التوازي يفترض طرفين يوازي بينهما، ثم لماذا ميزة التوازي خصوصاً لكي نلج منها إلى العالم الشعري لدى أبي القاسم الشابي؟ مع أننا نعلم أن التوازي كما يعلمه الدكتور مفتاح أكثر مني، التوازي هو طبيعة كل بنية شعرية، فهي بكل عناصرها وعلى شتى مستوياتها تقع في حالة توازن بين أشياء تتشابه أو تتناقض أو تتطابق أو تختلف إلى آخره، فلماذا إذن نخص الشابي بهذا ونجعل من التوازي مبخلاً إلى دراسة العالم الشعري لدى أبي القاسم الشابي؟ ما هو الذي ترتب على مسألة كثرة المصطلحات وكثرة التقسيمات بهذا الشكل؟ اعتقد أن هذا لم يفض في نهاية الأمر إلى إقامة بناء من شعر الشابي. لقد قسمه عمودياً وجزاه وفصله ثم لم نوفق معه في أن نصل إلى تركيب لهذا التجزيء الذي لجأ إليه في

بحته الذي لا يخلو - طبعاً - من قيمة، ولكن كما قلت فإن هذه المصادرات أو التقسيمات أو التوزيعات قد أربكتنا وأوقعتنا في نهاية الأمر في حيرة شديدة.

هناك شيء آخر وهو مشكلة المصطلحات أشار إليها كثير من الإخوة الزملاء ولكن إذا وصل الأمر إلى حد أن نشق التجريانية من كلمة تجرية، كما اشتققنا الشكلانية والفوقانية وكذا.. فإن الأمر يحتاج إلى وقفة ولعلها تقتضي مؤتمراً خاصاً بمصطلحات النقد الأدبي.

بحث الباحث الكريم الدكتور عبدالسلام المسدي وهو بحث فيه إحكام البنية الذهنية للدكتور المسدي ولكنني اختلف معه في العنوان الذي جعله لهذا البحث، فالبحث في الظواهر المميزة للمضمون الشعري ولم أجد فيه شيئاً من ذلك، أخرى بالعنوان أن يكون «جدلية النص النقدي مع النص الإبداعي» لأنه تعقب كتاب الخيال الشعري لكي يرى مصداقية هذه النظرات المبثوثة في تضاعيف هذا الكتاب لكي يراها في شعر أبي القاسم الشابي، والمنطلق - على الرغم من إعجابي به - لا يخلو أيضاً من بعض الإشكالات، لأننا فوجئنا بنفس هذا الإشكال حينما درسنا شعر العقاد ونظرات العقاد في الشعر وانتهينا في نهاية الأمر إلى أن ننفذ أيدينا من هذه القضية لأنه لايتحتم أن يكون ما يقوله الشاعر في إبداعه مطابقاً تماماً أو موافقاً في حجم توفيقه لما قاله في نقده، ولو كان الأمر كذلك لكان للعقاد منزلة أخرى تختلف في نفوسنا عن المنزلة التي يحظى بهذا كمبدع، فالمدخل الذي دخل منه - أيضاً - لعله يحتاج إلى وقفة لأن مثل هذه الأمور أصبحت الآن تؤرق وتدعو إلى الاختلاف أكثر مما تدعو إلى الاتفاق. كنت أتصور لو كان الدكتور المسدي معنياً حقاً ببيان مدى المطابقة بين النظر والتطبيق أن يلجأ إلى تعقب مدى مصداقية نظرات الشابي في الخيال الشعري من خلال بناء الشعر لدى الشابي نفسه، بمعنى آخر هل استطاعت بنية الخيال أو بنية اللغة أو بنية التركيب لدى الشابي أن تحقق - بحسبانها عملاً فنياً - مادعا إليه في شعره لا أن يتعقب ما قاله نثرًا وما قاله شعرًا، كنت أريد أن يحاج الدكتور المسدي النثر بما قيل بالشعر لا ما قيل في الشعر، يقول عن الخيال كذا ويقول عنه في شعره كذا، كنت أريد أن تكون بنية الشعر لدى أبي القاسم الشابي هي الحجة التي تتخذ دليلاً على مصداقية أو عدم مصداقية أبي القاسم الشابي فيما قاله في «الخيال الشعري عند العرب».

د. فتوح سأختتم كلامي الآن - سيدي الرئيس - أيضاً الدكتور المسدي وهو إنسان محكم كما قلت في تفكيره وكتابته إلا أن بعض النصوص تحتاج إلى مراجعة - سيدي الباحث - وبعضها أخطاء في النقل لا أعزوها إلا إلى ذلك وعلى سبيل المثال - سأكتفي بمثال واحد «من كثر» - في صفحة 31 حينما تنقل:

فرحاً ينادي فتنة الدنيا بمعسول النسييد
هانت ذا اطبقت جـ فـ نيك احـ لام المنون

أنا أعتقد - ولم أطلع على الديوان لكي أصحح - «هانت ذا قد اطبقت» وهذا مثال من أمثلة ولعلها من زلات الطباعة التي أصبحت مما تعم به البلوى. وشكراً لكم.

رئيس الجلسة

شكراً للدكتور فتوح، أمامنا أيضاً بقية القائمة والوقت الذي كنا حددناه يوشك على الانتهاء، فأرجو أن نرى من الإخوة تعاوناً في ضبط الوقت وأن يكتفي المتحدث منهم إذا كانت الفكرة قد طرحت وقيلت ممن سبقوه أن يكتفي بها ويتجاوزها إلى غيرها. والآن الدكتور ياسين الأيوبي.

١ الدكتور ياسين الأيوبي

التفت إلى الباحث الدكتور القاضي لأقول له: إنك اعتمدت في بحثك على عرض ما جاء لدى الباحثين والنقاد من دون أن نلاحظ رأياً خاصاً في هذه الروافد، كنا ننتظر منك إضاءات ثاقبة نحو الروافد الحقيقية التي تراها وأن تحاول إثباتها وفي هذا الرأي موافقة لما قاله الدكتور سعيد السريحي بشيء ما.

أنتقل إلى بحث الدكتور محمد مفتاح الذي كان بالنسبة إلي مغلقاً تماماً، وهذا البحث يحتاج إلى مفتاح دقيق يدخلنا إلى عالم بحثه المكتنف بالتعقيد النظري اللساني الغربي الحديث، ومما زاد في استغلاقه لهجته المغربية المغرية في محليتها ما جعلني أجد في الإصغاء إليه وتتبع كلامه معانياً في أن واحد من عائقين اثنين: اللغة العلمية الجافة، واللهجة المحلية.

الأخ الدكتور مفتاح لازلت معك في تعقيبي المتواضع، كان عنوان بحثك الشعرية في شعر الشابي فإذا بهذا العرض المسهب يستهلك معالم نظرية لسانية انثروبولوجية لم تشفعها بنماذج تطبيقية من شعر الشابي، لو فعلت لفهمنا بعض ما قدمته من طروح فكرية تشبه المعادلات الرياضية.

وأما البحث الأخير للسيد الدكتور عبدالسلام المسدي فقد أمتعني وأفادني لوضوح منحاها ودقة مصطلحاته على تجريديتها أحياناً، وأعتقد أن هذه السلسلة في الدرس والتحليل هي بفضل النهج التواصلية الذي عني به الباحث بين التراث البلاغي العربي والأثر الثقافي القادم من الغرب فلم يغرب، ولم يشطح وهذا أسلوب جدير بالتقدير والاحتذاء، إن دل على شيء فعلى طول باع الرجل في حقل النقد البلاغي البنيوي وشكراً.

الدكتور يوسف بكار

بسم الله الرحمن الرحيم، سأتساءل ببرقيات وتوقعات، بالنسبة للدكتور القاضي: أجهد نفسه في تحديد المصطلحات المعروفة، وعندما تحدث أو حاول أن يحدد مصطلح الروافد العربية تجاهل المقصود الحقيقي بالروافد العربية واقتصر - كما قال بعض الإخوان - على الروافد العربية الحديثة، فأين الروافد العربية القديمة في شعر الشابي، وقد ألمح بعض الإخوان إلى الرافد الصوفي والرافد الديني. أيضاً صادر الدكتور القاضي على أن يكون ثمة أي تأثير أجنبي ولو عن طريق الوساطة في الشابي بقضية أعدها مهمة وهي حظ الترجمات من الأمانة العلمية أو من دقة الترجمة، لو أخذنا بهذه النظرية التشكيكية لشككنا في كل الترجمات الحديثة ولنظرنا نظرة الريبة إلى كل ما ينقل عن هذه الترجمات الحديثة في النثر والنقد والشعر.

بالنسبة للصديق العزيز الدكتور مفتاح، في الحقيقة أنا أعجبت بهذا التفكير لهذه المصطلحات الكثيرة ولهذه المفاهيم والمعايير التي تكاد تنطبق على الشعرية بمفهومها العام، وهي كما تعلم مفاهيم نسبية وجدلية تختلف من شاعر إلى آخر، كنت أتمنى أن أرى ما النصيب الحقيقي للشابي من هذه المعايير والمفاهيم، هل تنطبق عليه انطباقاً كاملاً، وإلى أي مدى يمكن أن تنطبق على الشابي.

أسف بالنسبة للدكتور المسدي وليس موجوداً، ولكنني بشكل عام أكاد اتفق مع الذين تناولوا قضية مهمة وهي معاملة صعوبة طرحها الدكتور المسدي في بحثه إذ حاول أن يزن «أغاني الحياة» بميزان الخيال الشعري عند العرب وهذه تحمل مصادرة مهمة في أمرين:

المصادرة الأولى: هي مصادرة زمنية تاريخية «الخيال الشعري عند العرب» كان محاضرة القيت عام 1929، فهل وقف الإبداع الشعري عند الشابي عند هذا التاريخ؟

المصادرة الأخرى: إذا ما أخذنا بهذا المعيار نكون قد صادرننا جزءاً كبيراً أو جانباً كبيراً من المفهوم الحقيقي للخلق الشعري بشكل عام، ومتى كان الشعراء يلتزمون بتنظيرات النقاد.... شكراً.

الدكتور ماهر حسن فهمي

بسم الله الرحمن الرحيم، بالنسبة لبحث الدكتور مفتاح اتفق مع الذين رأوا أن التقسيم وتقسيم التقسيم أبخلنا في متاهات كأننا أمام علماء البلاغة حين قسموا البديع إلى مائة وخمسين نوعاً ثم ظلوا يقسمونه يعد ذلك. الجداول والرسوم البيانية (ص 21 إلى ص 29) الحصيلة النهائية منها شديدة التواضع، بعد جهد كبير جداً فما القيمة الحقيقية لكل هذه الرسوم البيانية إذا لم تكن ذات منزلة تستحقها؟ التساؤل الثالث هي قضية البحور وعلاقتها بالأغراض، وهي من وجهة نظر الباحث نتيجة استقراء ناقص، وهي قضية قديمة منذ حازم القرطاجني، قال: إن من لا يفهم الموسيقى لا يستطيع إطلاقاً أن يجيب عن علاقة البحور بأغراضها لأن اليونانيين كانوا يضعون لكل غرض بحراً. والمشكلة هنا أن البحوث فعلاً تتناول الأغراض كلها. لكن أحداً لم يدرس الزحافات والعلل، لأن الزحافات والعلل هي التي تجعل البحر أحياناً رقيقاً وأحياناً شديداً، وإلا فلماذا غلب بحر الطويل على الشعر العربي القديم المرتبط بالبداءة؟ ولماذا برز بحر الرمل عند الرومانسيين وهو أنغامه مشجية؟ ولماذا برز الرجز عند أصحاب شعر التفعيلة؟

السؤال الأخير: إذا كانت الشعرية تتضمن بالضرورة جماليات النص، فأي جماليات القصيدة في شعر الشابي. بعد كل هذه التقسيمات التي قسمتها وأدخلتنا في متاهات لم نخرج منها إلى الآن؟ حتى أن أحد الزملاء قال: كنت أتمنى في التلخيص أن أفهم فإذا بي أزداد انغلاقاً على انغلاق.

بالنسبة للدكتور عبدالسلام المسدي كنت أفضل أن يتوقف الباحث عند تعريف المضمون الشعري أولاً لأن من (ص1 إلى ص14) الحديث عن مدلول الشعر عند الشابي بصورة عامة ودور الخيال، وهذا غير المضمون، ثم من ص33 إلى نهاية البحث تحليل لقصيدة، ويبقى نصف البحث بالضبط للظواهر المتميزة في المضمون الشعري ومن أهمها: الأسطورة، وتحدث عن (بروميثيوس والطيور تنقر عينيه ويستمر العذاب)، ونحن فيما قرأنا من الأساطير اليونانية أن بروميثيوس لم تنهش الطيور عينيه وإنما نهشت كبده، وفي مسرحية اسخيلوس وهي مأخوذة من هيزيود إلى آخره .. حتى إن بعض المفسرين المعاصرين يقولون إنها أسطورة نباتية بمعنى أن الإنسان عندما عرف النار أكل اللحم فبدأ يعرف أمراض الكبد.

الملاحظة الأخيرة: أو الظاهرة الثانية التي تطرقت إليها هي الرؤية الكلية للوجود وهذه حقيقة هي أهم ملاحظه الباحث وحبذا لو كان قد توقف عندها وفرّع منها كل الظواهر الأخرى... وشكراً.

الدكتورة سعاد عبدالوهاب

أكتفي ببعض الملاحظات البسيطة التي سبقني إليها بعض الأساتذة الأفاضل... تعقيبي على مداخلة الدكتور عبدالسلام المسدي بعد قراتي لدراسته الكريمة، أعرف أنه ليس بحاجة إلى الإشادة فأسجل له الوفاء لمنهج في ذلك التقصي الدقيق لبعض المفردات المترددة والواسعة الانتشار في ديوان الشابي والتي تعتبر بمثابة مفتاح لمعجمه الشعري والصوري. وأسجل له أيضاً نقطة إيجابية أخرى أهم وهي تحليله الدقيق والجديد لإحدى قصائد الشابي «إرادة الحياة»، هذه القصيدة المشهورة جداً والتي رددتها الجماهير العربية وسمناها في مراحل درسنا النقدي بأنها قصيدة خطابية لم يتحقق فيها التوازن بين العاطفة والقدرة على ضبطها صياغياً وتصويرياً، فجاء الدكتور المسدي وصحح نسب الصياغة الفنية في هذه القصيدة، ولقد تمنيت لو أن البحث كله قام على انتقادات من هذا القبيل، فإنه النهج الذي يليق بقدرات الناقد ويفيد المتلقي أعظم الإفادة، أما الاقتباسات الخاطفة من دراسات مختلفة وبعض الإشارات أو عدمها لهذا أو ذاك، فإنها لا تتناسب أصلاً مع المنهج الذي يؤثره الدكتور المسدي ويؤدي له حقه في دراساته المختلفة.. شكراً جزيلاً.

في الحقيقة المحاضرون الثلاثة داروا حول تجربة الإبداع لدى الشبابي كما يتبين من عنوان الجلسة، إلا أنهم في الحقيقة كان دورانهم حول ما يتبدى من مؤثرات في فكر الشبابي ولم يكن لها الدور الكبير في إبداعية هذا الشعر.

تتبع الدكتور محمد القاضي في بحثه مختلف أنواع الروافد أو ما أسماها بالمصادر التي استقى منها الشبابي أو التقط ما هو واضح أو ظاهر من مصادر سواء كان هذا الظهور سطحيًا أم عميقًا، لكنه تجاوز الخافي.. المصادر الخافية التي هي أعظم -عادة- في التأثير الشعري خاصة في عملية ذاتية باطنية كالإبداع الشعري بحيث يصعب تحديد مصادر الشبابي الحقيقية من قراءة أو التقاط المصادر الظاهرة، فنحن نعرف تأثير المصادر أو الجوانب الدينية في شخصية الشبابي أو المصادر الصوفية في شخصية الشبابي، في حياته وفي دراسته، لكن يصعب تحديد ذلك في بنيته الشعرية. يمكن تحديد ما يمكن ربط هذه المصادر بالمصادر الصوفية أو المصادر الدينية أما تأثير هذه المصادر في تكوينه الشعري فهذه مسألة يصعب تحديدها أو على الأقل لم يقترب الباحث من تحديدها.

هناك فرق بين المصادر الشعرية والمصادر الفكرية لدى الشاعر، فلن كان الفكر يدخل في تكوين النسيج الشعري لكنه يظل خيطاً لا يشكل مجمل النسيج، بل لا يكون خيطه الجوهرية الأساس إلا إذا استطاع ذلك الفكر أن يتخفى فلا يبين باعتباره فكراً، بل يصبح جزءاً ذائباً في الحالة الشعرية ومجرد وضوحه دليل على ضعف تأثيره وخاصة في تجربة شاعر كالشبابي الذي جعل قلبه مصباً لكل الروافد لكي تتجمع وتتبلور هناك ويعيد الشاعر إنتاجها من جديد متخفية ذائبة يصعب تحديدها على النحو الذي حاول الدكتور القاضي تبيناه.

وهناك ملاحظات أخرى أستغني عنها الآن عن الباحثين الكرام الآخرين احتراماً للوقت.. وشكراً..

الدكتور علي جعفر العلاق

سأكتفي بملاحظة واحدة وعن بحث واحد هو بحث الصديق العزيز الدكتور المسدي.

البحث إلى حد ما يتعلق بظاهرة الشعراء النقاد أي حين تزوج الذات المبدعة وتنشطر انشطاراً خلاقاً يدفعها إلى الكتابة في حقلين متجاورين النقد والشعر. وهذه الظاهرة عرفها الشعر العربي كما تعلمون منذ أبي تمام وابن المعتز والشريف الرضي وأبي العلاء وحتى مدرسة الديوان وأبوللو ومعظم الشعراء وشعراء المهجر، ولا ننسى - وأنا أحدث هنا - الدراسة الشهيرة لرينييه ويليك حول الشاعر الناقد والناقد الشاعر والشاعر ناقداً وعبارات إس إليوت المشهورة: «إن الشاعر عندما يتخذ دور النقد فإنما يدافع عن نمط الشعر الذي يكتبه». فلا أدري إن كان أبو القاسم الشابي يدافع عن نمط الشعر الذي يكتبه، على أية حال أنا أحذر فقط من نقطة واحدة أخشى أن يفهم من دراسة الدكتور المسدي العميقة أن هذا الربط يصح دائماً أن نحاول تقصي النمو المعرفي للشاعر عبر شعره وقد يقودنا ذلك إلى ما يسمى المغالطة البيوجرافية حين نتخذ من العمل الأدبي مجالاً لتفحص السيرة الذاتية، أنا أزعم أن النقد والشعر عندما يصدران عن ذات مبدعة واحدة فإنما يصدران عن طبقتين مختلفتين في الذات، الشعر يصدر عن طبقة تحتية غائمة شديدة الغموض شديدة التركيب ملتهبة بالمشاعر والنزعات والهواجس والأفكار، بينما النقد يصدر عن طبقة مغايرة هي شديدة التركيب شديدة الوعي، شديدة الترابط، ولذلك سبب هذا الاختلاف في الطبقتين أننا من النادر أن نجد شخصاً واحداً قد جمع المستوى ذاته في النقد والشعر معاً لا بد أن يرجع جانباً من الجوانب، أما أن يكون ناقداً في الدرجة الأساس ويكون الشعر هامشاً لإبداعه أو يكون العكس، كنت أتمنى من الدكتور المسدي أن يستهل هذه الدراسة الممتازة بمقدمة تخوض في هذه الجدلية أو هذه الفرضية، ما الذي يدفع شاعراً ما إلى أن يكون ناقداً؟ هل هو كما قال (إليوت) رغبة منه في الدفاع عن النمط الشعري الذي يكتبه؟، هل كان مسكوناً بفيض من القلق المعرفي الممض، لم تعد قصيدته كافية لاستيعابه؟ هل كان يبشر بهاجس جمالي أو فني ويريد توضيحه؟ أم هو لحظة من لحظات ضجر الشاعر ورغبته المحض في أن يختلف أو يتنوع في أساليب اهتماماته.. وشكراً.

الدكتور عزيز حسين

بسم الله الرحمن الرحيم، السيد الرئيس سأحاول الاختصار ما أمكن وسأتوجه إلى البحوث الثلاثة التي تفضل بها الأساتذة الأفاضل وأقول بأن: أولاً كانت الكلمة.. هناك

الكلام.. ونختلف فيما بيننا في تركيب الكلمات وتشكيلها وتلوينها، ويختلف ذلك أيضاً بحسب المجالات وبحسب الزمان والمكان ويذهب ذلك إلى التأثير حتى في اللهجة هذا ما يسمى عادة بالاقتصادية .. اقتصادية الكلام، ثم هناك الشيء الأساسي - ونحن في مجال الشعر والأدب - الشيء الأساسي لأنه مؤثر رئيس يتمثل في الذات، لأن الذات مهما حاولنا مطابقتها بذوات أخرى فإنها ستكون دائماً متفردة متميزة، ليس هناك ذات مطابقة لذات أخرى، ولما تكون هناك مؤثرات فإننا نختلف بذواتنا في التلقي كما نختلف في الاستجابة، هو ذاما يجعل نتاجنا غنياً مهما طابقناه بغيره نجده متميزاً، فحين أسمع أن هناك من يريد تحديد شاعرية ما بتحديد المؤثرات التي وجهت تلك الشاعرية، فإنني بكل صراحة لا أكون مقتنعاً، ولذلك ما يشفع للبحوث التي استمعنا إليها هي أنها حددت مجالاتها، وأعتقد أننا إذا ما كنا نريد أن نختصرها في بماذا أو بمن تأثرت؟ فإنها لم تستوعب كل المؤثرات لأن أشياء كثيرة أفلتت في اعتقادي لما نرجع إلى بحث الأستاذ القاضي، أما بحث الأستاذ محمد مفتاح، فهو طبعاً بحث جريء وفيه اجتهاد ولكن في اعتقادي أضاع شيئاً أساسياً - وهذا كم نضيقه دائماً - هو العمل الكامل، أعتقد أن خير شيء يمكن أن نصدر عنه لنقترب من ذات الشاعر ومما كان ذلك الشاعر وممن كان؟ هو العمل الكامل، النص الذي أبدعه، يجب أن نأخذه - في رأيي - كم انطلاق منه نبدأ . فهناك انفعالات يجب أن تحدد أولاً، أن نستوضحها - إذا صح التعبير - بعد ذلك فقط يمكننا أن نسأل، ولماذا كانت هكذا تلك الانفعالات؟ ثم كيف استطاع أن يصل الشاعر إلى أن يبعثها في أنفسنا؟ وأعتقد أن ذلك الكيف مهم جداً لأنه يمر حتماً بالمؤثرات التي تحدثنا عنها. ولكن لا بد من أن نراعي مؤثراً أساسياً كثيراً ما نلغيه وهو الكيفية التي يتلقى بها والتي هي عالقة بما يتفرد به الشاعر في كيفية التلقي، وفي كيفية الاستجابة .. وشكراً.

الدكتور محمد عبدالرحيم كافود

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً سيدي الرئيس وأقول: هل غادر النقاد أو المعقبون من مترجم، حقيقة هناك الكثير من النقاط التي أحببت أن أشير إليها قد أشار إليها الزملاء ممن سبقوني ولكن أقف عند أمرين:

الأمر الأول - وهو ربما أيضاً أثاره البعض - وهو أن الشاعر أساساً ينطلق من النموذج الشعري أكثر من انطلاقه في التأثير بالنموذج النقدي وهذه قضية واضحة اعتقد في الكثير من قصائد الشابي روح عبدالرحمن شكري وإيليا أبي ماضي وغيرهم من الشعراء، واعتقد أن الوقوف عند النصوص الشعرية أجدى من الوقوف عند كتاب (الغريال) بنظرته العمومية أو الشمولية وكتاب (الديوان) أو غيره من هذه الكتب، كانت النصوص أجدى في مواطن كثيرة في قصائد الشابي أن تقارن بإيليا أبي ماضي أو غيره من الشعراء.

النقطة الثانية وهي مترتبة عليها: هل يترتب على ذلك أن تسلسل التأثير أي عن طريق الوسيط يمكن أن يرجع إلى أصله؟ على سبيل المثال، لو قلنا شعراء المهجر أو شكري أو العقاد أو غيرهم من الشعراء قد تأثروا بالشعر الغربي، هل يمكن أن نعود ونتطرق إلى تسلسل تأثر الشابي بورنورث أو كوليردج أو غيرهم من الشعراء الإنجليز أو الفرنسيين أو غيرهم؟ ونحن نعلم والكل يعلم عندما يتحول العمل الفني إلى نص شعري ما يحدث فيه من تغيير ومن تبديل إلى آخره، وهذه قضية في الحقيقة لم أجد لها تتبعا من قبل بعض الإخوة الباحثين الذين نظروا إلى قضية التأثير والتأثر.

النقطة الأخرى للأخ الدكتور محمد القاضي أيضاً وهي عندما يتعرض إلى تأثير أو إلى تأثر الشابي، غالباً ما ينقل ويتساعل وقد كثر التساؤل خاصة عندما يعرض لتأثر الشابي عن ترجمته للزيات لرفائيل، هل كان وفيّاً للنص أم لا؟ هو يتساعل وهو الباحث!! وأعجب، أنا أعتقد أن الباحث مهمته أن يجيب على هذه التساؤلات هل المراجع التي رجع إليها واستقى منها ممن سبقه، هل هي صحيحة أو غير صحيحة؟ وهل النقل أمين أو غير أمين؟ إلى آخره، هذه هي وظيفة الباحث.

النقطة الأخيرة وبإيجاز وهي قضية الدكتور محمد أيضاً وهي الرافد والمصدر، حيث ينتهي إلى أن المصدر أهم من الرافد، أنا في اعتقادي أن الرافد هنا بالذات وفي هذا المجال وعند الشابي أصدق وأعمق من قضية المصدر، لأن المصدر هو الأساس والأصل، والرافد هي جزئيات تثري المبدع أو غيره بالنسبة للشابي من تعدد الروافد سواء كانت عربية أو أجنبية، وايضاً نعرف أن المصدر هو أقوى - صحيح - من الرافد، لكن شخصية

كشخصية الشابى شاعر يعترف الجميع بحضور شخصيته وينزعته التحررية، فهنا يمكن مصطلح الرافد هو الأقوى والأفضل في استخدامه كرافد من كونه مصدرًا لتجربته حتى لا نلغي شخصية الشاعر ومكانته أو قيمته أو تجاربه وأكتفى بهذا القدر .. وشكرًا.

رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتور محمد عبدالرحيم كافود، وشكرًا لكل من تحدث وأثرى هذه الجلسة برأي، والآن نعطي الفرصة للإخوة المتحدثين الرئيسيين ونبدأ بالدكتور محمد القاضي وله خمس دقائق - إذا تكرم - وذلك لضيق الوقت، فليفضل.

الدكتور محمد القاضي

أبدأ بشكر كل السادة الذين تفضلوا بإبداء ملاحظات تتعلق بهذا العمل الذي قدمته، ولكن قبل الإجابة عن بعض النقاط أود أن أشير إلى امرين:

الامر الأول، هو في اختيار الموضوع نفسه. كما قلت في البداية لم اختر الموضوع فأننا لست مسؤولاً عن اختيار هذا الموضوع، والملاحظات الأولى التي أبديتها في الحقيقة كانت نقدًا ضمنيًا للموضوع.. لمشروعية الموضوع، ولكن لست مسؤولاً عن مشروعية هذا الموضوع، أنا تصورت الموضوع الذي قدم لي - تصورته - من زاويتي الخاصة فقط، يعني يمكن أن ينقد العمل من ناحية تصوري الخاص، لا من ناحية اختيار الموضوع نفسه.

الامر الثاني أن الكثير من الملاحظات قد ركز أصحابها على ما قلته الآن، وفهمت من بعض هذه الملاحظات أن البحث لم يقرأ فهذا أيضاً ليس ذنبي ألا يقرأ البحث أو ألا يوزع، هذا شيء آخر، فعندما أستمع إلى ملاحظات متعددة تشير إلى إهمال الجانب الصوفي في مصادر الشابى، هذا ذكرته وتحدثت عنه وأثرت هذه القضية وقلت إن إبراهيم بورقة يشير إلى أن الشابى أخذ أو بدأ بالتأثر بهذه المصادر الصوفية عن طريق والده - وأثرت قضية العلاقة بين الرومانطيقية والصوفية وقلت: إن محمد الحليوي يقول: إن الشابى تأثر بالمتصوفة من خلال ما قرأه عن جماعة المهجر عن ابن الفارض، ويعد ذلك قرأ

ابن الفارض، هل الشابي قرأ مصادر المتصوفة وهي التي قادت إلى الرومانطيقية أوجدت لديه استعداداً ما قبلًا للاتجاه للرومانطيقية أم أنه اتجه إلى المصادر الصوفية عقب تأثره بجماعة المهجر أنا أثرت هذا واعتقد تقريباً أن جل ما قيل في هذا الموضوع ربما فيه شيء من الحيف.

توجد ملاحظات أخرى من قبيل ما قيل من إهمال الروافد القديمة هذا أيضاً لا يمكنني أن أجيب عنه الآن وإنما أعتقد أنني ذكرت هذه المصادر في النص ويحرجني كثيراً أن أعود إلى هذا النص الآن، أيضاً الاكتفاء بالنقد دون الإضافة، وهذا أمر آخر، أيضاً الحديث عن (الغريال) البعض يعتبر أنني حصرت المصادر أو المؤثرات في (الغريال) هذا أيضاً لم أقله، وحاولت أن أقدم فكرة وقلت إن (الغريال) كتاب رحم لأنه وجه الشابي إلى مطالعات معينة، فرق بين أن أقول إن هذا الكتاب هو نقطة الانطلاق، هو بؤرة انطلق منها إلى جملة من المصادر، وبين أن أقول إنني أعتبر أن ثقافة الشابي منحصرة في هذا الكتيب الصغير (الغريال) هذا غير وارد إطلاقاً. أيضاً ملاحظة متعلقة (بالغريال)، فالغريال كتاب نقد، ولا يمكن أن نتصور أن الشابي قد أخذ مصادره كلها من كتاب نقد، فلا بد من العودة إلى المصادر النصوصية، أنا لا أفهم عبارة المصادر النصوصية، ولكن أقول إن هذا الكتاب هو الذي قاد إلى النصوص، وهو نص في نهاية الأمر، كيف نتعامل إذن مع «الخيال الشعري عند العرب»، هل نعتبره نصاً أم لا؟ قضايا أخرى تتصل بضبط مفهوم النص، هل المصادر العربية هي المكتوبة بالعربية؟ هذا أيضاً أثرته، ولكن هنا أيضاً كان في ذهني حسب ما أعرف وتعرفون أيضاً أن يحضر الدكتور محمد عصفور ليحدثنا عن المصادر الأجنبية، وعندما قدم لي برنامج الندوة، نكر لي أنني سأحدث عن المصادر العربية، وبغري سيتحدث عن المصادر الأجنبية، فلا يمكن أن نسطو عليه، ولكن أبنت عن وجهة نظر معينة فقلت: إن الفصل بين المصادر العربية والروافد العربية والروافد الأجنبية هو فصل زائف بالنسبة إلى الشابي مثلاً. هل المصادر هي النصوص فقط؟ حاولت أن أبين أن المصادر ليست النصوص فقط، ولكن توجد مصادر يمكن أن تحصر ومصادر لا يمكن أن تحصر إذا كانت في جلسة معينة وذكر شيء في حديث معين فبالنسبة إليّ ليست لي وثيقة، ولكن أقول بوجود المؤثر يعني المؤثر موجود، من أين استقاه؟ من نص أو من حديث؟ هذا شيء ثان يعود إلى عملية التنقيب عن المصادر التي استقى منها المعرفة.

قسم كامل من مظاهر التشابه، أم ينبغي أن نتجاوزها إلى مناطق الاختلاف والخصوصية، أنا أقول إن الموضوع المقترح هو (الروافد العربية لتجربة الشابي الإبداعية)، وليس أثر هذه الروافد أو طريقة تشكلها في إبداع الشابي. الأستاذ محمد مفتاح تحدث عن الشعرية، أي تحدث عن الاختلاف، عن الخصوصية، أنا تحدثت عن جانب آخر هو ما قبل تشكل ملامح التجربة، فطبيعة الموضوع في حد ذاتها تقتضي فيما اعتقد أن نركز على وجوه التشابه، لا على وجوه الاختلاف، وإن كنت أشرت في النهاية إلى أن المفروض هو أن يكون هذا العمل مرحلة لمعرفة الشابي الشابي، لا الشابي جبران، أو الشابي لامرئين، كما قال أستاذنا (بويحيى).

ملاحظة أخيرة أكتفي بها يعني في الإشارة إلى الشبه بين أبيات الشابي وأبيات المتنبي، الأستاذ فتوح أحمد قال: لا توجد علاقة وله أن يقول ذلك، المهم بالنسبة لي أنني لم أتحدث هاهنا عن استنساخ، وإنما تحدثت عن استحضر وذكر العبارة، قلت (ينبغي أن نستحضر)، وهنا التأثير كيف يقع؟ عندما يقول المتنبي:

ولا تحسبن المجد زُفًا وقينة
فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضرب أعناق الملوك وإن ترى
لك الهبوات السود والعسكر المجر

يرد الشابي فيقول:

يود الفتى لو خاض عاصفة الردى
وصد الخميس المجرى والأسد الوردا
ليبدرك أمجاد الحروب ولويرى
حقيقتها ما رام من بينها مجدا
فما المجد في أن تسكر الأرض بالدماء
..... إلى آخره

وقد اكتفى الأستاذ فتوح بهذين البيتين، هذان البيتان موجودان في طرة هذا التأثير، ممكن أن يكون في إطار حوار بين الشعراء المهم هو أن يوجد نص يمكن أن نستحضره أو

ينبغي أن نستحضره، لم أقل إن المعنى الذي ذهب إليه الشبابي هو ذات المعنى الذي ذهب إليه المتنبّي لم أقل هذا، لست أدري لماذا يقولني مالم أقله، قلت: إننا لا يمكن أن نقرأ هذه الآيات دون أن نستحضر نقيضها التراثي المعروف وهي آيات المتنبّي... فقط، وإن كان يرى رايًا آخر فله ذلك وأكتفي بهذا.. وشكرًا لكم.

رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتور محمد، والآن الدكتور محمد مفتاح، تفضل.

تعقيب الدكتور محمد مفتاح

شكرًا سيدي الرئيس. سأختصر كثيرًا ولذلك سأعترف مسبقًا عن ذكر الأسماء، لأنني سأحدث عن القضايا ماعدا اسم استاذي الكريم محيي الدين صبحي - الذي استفدت منه كثيرًا ومن ترجماته، فإنّ أنا تلميذ غير مباشر له، ولكن الذي أثار انتباهي في مداخلته هو أنه ذهب عند أستاذة وقال لها أنت مختصة في بارت فانظري هل بارت موجود هنا؟ مامعناه أنني - أعتقد - وضعت بارت أمامي، وبقيت أخذ منه وأطبق على شعر الشبابي، هذه واحدة. يعني هذا ماذا يفيد أنك تحتقر تلميذك وابن جلدتك، وكان الإبداع مقصور على أمة دون أمة أخرى؟ هذه ناحية.

الناحية الثانية أن المستفتاة امرأة، وأنا أحب النساء، ولي في ذلك قدوة من الرسول - صلى الله عليه وسلم - فلذلك لا أطعن في النساء، ولكن ما هو مستواها الجامعي؟ وثق بأن بارت لو أعطي له هذا البحث لقال في كثير من فصوله إنني لا أهتم بهذه الأشياء ويبقى عالمًا في مجاله، هذه ناحية.

الآن نمر إلى القضايا الكبرى التي أثيرت، وهي الاختلافات الاستمولوجية صحيح أنني استثمرت الشاطبي، ولكن في بحوث أخرى. الشاطبي لم يتحدث عن التوازي في الشعر، وعمدًا استخدمت كلمة (التوازي) دون مفاهيم أخرى متوفرة لماذا؟ لأخاطب الذاكرة وأشارك معي الناس في الخطاب فقط، لما كان استعمل مفهوم التشاكل وأبدأ أفرق، فإنّ بالنسبة لعلم الأصول ممكن لم استفد منه هنا وإنما في بحوث أخرى؟ لأنني تحدثت

عن التوازي، والتوازي مفهوم شعري ومعروف ومعروفة مصادره. كذلك نرجع إلى هذا المفهوم لاستصحاب الحال وفي الحقيقة هذه الترجمة يعني الاستدلال بالغياب، ولكن لو ترجمت استدلال بالغياب كانت المسألة أعوص، فإذن معنى هذا أنني أعطيته مفهومًا اعتقدت أنه مشترك في علم الأصول لتفاهم فقط.

وما معنى هذا المفهوم؟ المفهوم هو أنني حينما أقول الإنسان نفترض أنه بهذه الكيفية حتى يثبت العكس، هذا معناه أن الفقهاء أنفسهم يقولون نستصحب الحال السابقة حتى يثبت العكس، وفي هذه الحالة يجب تجريد المفاهيم من محدّداتها الأصلية، والبحث عن القاسم المشترك الذي يتعالى عن الزمان والمكان، وفي هذه الحالة - أيضًا - تعاملت من نحو الحالات إلى علم الكلام لماذا؟ لأن نحو الحالات حينما يتحدث عن الهدف وغير ذلك، نجرد هذا من علم، يعني لا بد من فاعل وموضوع فعل في أي ميدان كان من هذا، إذن نحن نجرد. ثم حتى النظر إلى اختلافات إبستمولوجية، ومحاولة الفصل بين النظرية يعني، هذه كانت إبستمولوجية وضعية تؤمن باستقلال الميادين بعضها عن بعض، أما حينما نسلك المقايسة، ونحاول أن نقرب بين الأشياء فنقع فيها ربما المسألة لا تطرح بهذا الشكل.

مسألة التقسيمات ماذا فعلت؟ أخذت ديوان الشاذلي فقراته عدة مرات فأضع مفهومًا فأحلل في ضوءه فلما يعجز أقترح مفهومًا آخر فأتقدم في البحث، فلما يعجز أقترح مفهومًا آخر وهكذا، إلى أن وقفت مقدرتي عن التحليل لماذا؟ لأن المادة المحللة تفرض ذلك، هذا القسم الأول، القسم الأول يعني هو قسم تجريبي، أما القسم الثاني وهو نحو الحالات، وقد اخترت ثمانين حالات ويمكن إرجاع الكل إليها، وحتى لما نرجع إلى البلاغين العرب القدماء يفترضون قسمة أحيانًا لا يجدون ما يملأون به، وأحيانًا مثل الخليل بن أحمد لما وضع (المعجم) وقال بفكرة التقاليب يعني كان هناك كم مهمل، هذا هو البحث العلمي يعني رياضياً تبدأ تبني فما تسعفك المادة، فإذا بقيت فراغات تتركها، وأحيانًا تبقى بقية من المادة فتتركها. إذن هذه مسألة التقسيمات، والتقسيمات التي أشرنا إليها تقسيمات ترابطية، يعني من الأعم إلى الأخص، من الأوضح إلى ما دونه وضوحًا، إذن بالنسبة لهذا يؤدي بنا إلى علمنة النقد، الحقيقة أنني ركزت على ثلاث خصائص

أساسية تطبيق في ميدان الأدب، من أراد أن يطبقها في ميدان الأدب، وفعلًا إذا اعطينا لمهندس إعلامي ينقلها إعلاميًا، واعتقد أن هذه هي المزاجية التي يجب أن نهتم بها، أننا يعني نقول: هذا البيت جميل جدًا، ومن قديم نتحدث عن الجمال، نتحدث عنه من ناحية، ولكن في نفس الوقت نقدم مفاهيم لنربط الجسور بين هؤلاء العلماء الذين يهتموننا بأننا نهتم بالخيال، فإن مفهوم التوازي مفهوم كلي، مفهوم التماسك مفهوم كلي، مفهوم التفاعل أي تلك البنات العميقة التي تجسدت في النص هذا لا نقاش فيه، لأن أي تعبير من الإنسان أو إنتاج شعري ما هو إلا تجليات لما يعتمل فيه، ولما يعتمل في المجتمع . بالنسبة للعلم والشعر طبعًا للشعر ميدانه أعطيته حظه من التحليل وبخاصة في القسم الأخير، وبهذا تحدثت عن الثوابت التي أثرت، هذه الثوابت أيضًا مبنية في مجال السياق المعرفي العامل، هناك من يزعم أن هناك ثوابتًا لسانية، هناك من يزعم أن هناك ثوابتًا انتروبولوجية، هناك من يسمي الأوليات الدلالية، إذن فكرة هذه نفترضها وهي ما حاولت ولكن تجلياتها والتعبير عنها يختلف من شاعر إلى شاعر، ومن أمة إلى أمة، ومن عصر إلى عصر، ولكن لا بد أن نفترض هذه الأشياء، إذن هذا بالنسبة للعمل والشعر. أما الدراسة فهي كلها مستمدة من ديوان الشابي وعلى الأقل ممكن قرائته ست مرات أو سبع وشكرًا جزيلاً.

رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتور محمد مفتاح.. والآن الدكتور عبدالسلام المسدي، تفضل.

الدكتور عبدالسلام المسدي

أربع ملاحظات ومقترح سأعيد بها الكرة إلى شباك العلماء الأجلاء من النقاد الحاضرين.

الملاحظة الأولى تتصل بآليات إنتاج المعرفة في العصر الحديث، عنوان البحث، -أي بحث كان - لم يعد مجرد مسوغ يُدخل به إلى العمل الفكري، عنوان البحث هو موقف، وهو موقف منهجي يحتكم إلى مرجعية معرفية بدون أي ريب.

فمبدئياً بهذا المنظور لا يسوغ أن يمثل الفكر إلى شيء يقدم إليه جاهزاً كعنوان..
وفعلاً في الآليات إنتاج الدلالة المعرفية صيغ مختلفة اليوم، من أكثرها شيوعاً أن يقدم
الإطار العام وأن تترك الحرية للباحث أن يحدد مجال بحثه الأصغر، لكن لا ينفي هذا
إمكانية التواطؤ المحمود من الناحية المعرفية، أن تُقدم الأشياء جاهزة ومحددة ومقننة،
ويدخل هذا في لعبة من التواطؤ المعرفي، وهذا يستوجب ميثاقاً يجب أن يحسم حتى لا
نعود إلى أشياء بديهية. على ماذا يقوم هذا الميثاق؟ من حَقك أنت أن تصوغ، كمؤسسة،
كجهة، من حَقك أنت أن تصوغ، من حَقي أنا أن أتأول.. وهذا ما حصل لنا فيما قدم لنا
جاهزاً، وربما لغيرنا، الظواهر المتميزة وتأولناه على أن الظواهر لا تقوم إطلاقاً على ثنائية
المضمون، والشكل، فآلفينا هذا، ودخلنا إلى ما بحثنا به في الموضوع.

الملحوظة الثانية تعود إلى معطى واقعي، فقد سعدنا بأن عهدت إلينا مؤسسة البابطين
بإنجاز هذا البحث، وسعدنا أكثر بأن عهدت إلينا في نطاق خطتها لإعادة إخراج كل
أعمال أبي القاسم الشابي، بأن عهدت إلينا بأن أعدنا النظر في كتاب (الخيال الشعري
عند العرب) وأن سويلاً له دراسة في خمسين صفحة تمثل صهر هذا البحث الذي قدم
اليوم أو عديلة - كما يقال - وليت الأعمال الكاملة وزعت على السادة المساهمين، ربما
كان بعض منهم قد تمكن من قراءة العديل أو الصهر الآخر، في ذاك بحثنا في مفهوم
الخيال، وبقننا ما أعدنا به الأشياء إلى نصابها. وعلى كل لم يكن من همنا أن نعيد البحث
في تاريخية المفهوم رغم ما نذكرنا به من ارتباط مفهوم الخيال كتاب أبي القاسم الشابي -
محاضراته سنة 29 - في كتاب محمد الخضر حسين، وذكرنا في البحث أننا لم نقف على
شيء يتجاوز معرفياً ما قدمه أخونا العزيز الدكتور جابر عصفور في بحثه عن الخيال
الشعري عند العرب وارتباطاته الأخرى، وفي هذه النقطة بالذات كان الأمر واضحاً
كمفهوم للخيال وهو المفهوم المستقر الذي دخل إليه الشابي نون هاجس تغيير مفهوم
الخيال وإنما بهاجس آخر كما شرحنا.

النقطة الثالثة: تتمثل في المسوغ. لِمَ الحديث عن هذا القران في سمتين من سمات
الشابي؟ حوافز عديدة يمكن أن تذكر إلا واحداً يجب إبرازه بشكل أخص. الشابي
مشكلته الكبرى كانت في صميم مفهوم الشعر ووظيفته ولم تفارق هذه القضية ذهن

الشابي لا وهو يكتب نقدًا، ولا وهو يكتب شعرًا، وفي تكامل البحثين ما يشير إلى تواتر أو علو تواتر هاجس الشعر عند الشابي كمفهوم وكوظيفة في الشعر وفي النقد في نفس الوقت.

المحاضرة الرابعة لم أجرؤ عن الإقصاح بما وراء لغتها عند البحث. ما حاولناه من إقامة أو من إثبات تناس داخلي، أو ما جازفنا بالقول إنه مراوية التناس عند الشابي، أو تتناظر داخل النص. في الحقيقة بقيت بيننا وبين شيء آخر خطوة لم نجرو على قطعها، لنقلها عطفًا على ما قيل أكثر من مرة وابتداه اخونا العزيز الدكتور عز الدين إسماعيل، والسؤال المطروح: ألا يمكن أن يكون هذا مسوغًا للحديث عن منهج مقارن جديد؟ أي بالمصطلح المشتق ألا يمكن أن نتحدث عن مقارنة جديدة تتمثل في تفسير النص بالنص؟ وتفسير النص بالنص آلية عريقة كما نطم، ولكن لا مانع من أن نستحدثها ونحدثها ويكون عندئذ منا جوابا لما قد يخامر الأذهان، ماذا يمكن للغوي... للساني الذي يسكنه هاجس اللغة الأدبية أن يقدمه لأخلائه النقاد؟ النص بالنص ألا يمكن مرة أخرى في نطاق حدثتنا النقدية أن يمثل عطاء ولو يسيرا يقدمه حامل هاجس اللغة لحامل هاجس النقد وإن لم يفترقا. أصل إلى المقترح لأقول إن شيئًا ما مسكوتنا عنه فيما بيننا وهو كالأشكالية المتوارية، ولتسمحوا لي بأن أصوغها بالتساؤل التالي: هل نريد بخطابنا النقدي الراهن حول أبي القاسم الشابي أن تزكي الحداثة النقدية شعرية الشابي؟ أم أننا نريد أن تزكي الحداثة النقدية الكلاسيكية النقدية التي صيغت عن الشابي؟ أم أننا نريد أن نثبت تماهي النقد الحداثي مع النقد الكلاسيكي لنخلص إلى أن إبداعية الشابي قد تجسمت في الإجماع الذي حصل حوله بين أنصار هذا ورواد ذاك؟ وشكرًا على إصغائكم.

رئيس الجلسة، ومدير عام الندوة - الأستاذ عبدالعزيز السريع

شكرًا جزيلًا. ويسرني باسم المؤسسة ورئيسها أن أشكر لكم هذه الجلسة المثمرة والمتعة والمفيدة جدًا، وأمل إن شاء الله أن تكون جلساتنا كلها بهذه الروح، وأرجو ألا أكون قد أثقلت عليكم بإدارة هذه الجلسة، وأحب أن أعلمكم بأن البرنامج في المساء سيبدأ في الساعة الخامسة إن شاء الله، حيث الجلسة الثالثة ثم يليها الجلسة الرابعة إن شاء الله، وبذلك نكون تخطينا عقبة التأخير الذي حصل. وأما بخصوص الملاحظة التي أبدأها

بعض الإخوة ومنهم الباحث الدكتور محمد القاضي -وهي في محلها- بأن البحوث لم تقرأ من قبل بعض الإخوة الحاضرين والمشاركين فربما بعض السبب فيها يرجع إلى إشكالية البريد، لكنني أستطيع أن أقول بأن معظم الأبحاث قد كانت بين أيديكم منذ فترة ليست قصيرة، وأعتقد أن بعض الإخوة المشاركين قد استلموها قبل شهر من الآن، أو ربما أكثر واطلعوا عليها وعلى ما جاء فيها، إلا إذا كان بعضهم حالت مشغوليته دون أن يقرأها لذلك عتب الباحث في محله في أن البعض لم تصله الأبحاث وبذلك لم يطلع عليها فجاءت ملاحظاته غفوَ الخاطر، وأشار فيها إلى نقص واعتبر التلخيص هو البحث، وفي ذلك طبعاً عدم دقة، لذلك أرجو المعذرة إذا كان التقصير من التنفيذ في الأمانة العامة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.



روافد التجربة الابداعية لدى الشابي

«الروافد الاجنبية»*

الدكتور محمد عصفور

يواجه الدارس لموضوع التأثير الغربي على أبي القاسم الشابي حقيقة أساسية هي أن أبا القاسم لم يكن يعرف لغة أجنبية وأن تعليمه كان تعليماً تقليدياً، وأن بيئته كانت بيئة دينية محافظة. غير أن الدارسين لديوانه يقولون إن أبا القاسم تلقى هذا التأثير الذي يفترضونه من خلال الترجمات، ومن خلال اطلاع أبي القاسم على أدب شعراء المهجر، خاصة جبران، ومن خلال شعراء مجلة أبولو، وكتابات بعض النقاد المصريين، من أمثال العقاد والمازني. أما الترجمات فالمعلومات عما وصل إلى يدَي الشابي منها شحيحة، وليس هنالك من النقاد السابقين - فيما أعلم - من استطاع أن يثبت بالدليل القاطع تأثر الشابي بهذا الكتاب المترجم أو ذلك، وكيف تبدى هذا الأثر في شعره أو في كتاباته الأخرى.

وأما تأثره بأدب شعراء المهجر فلعله قابل للتدليل عليه من خلال التشابه في بعض الثيمات المشتركة وفي الميل عند أبي القاسم الشابي وشعراء المهجر لاستعمال أشكال شعرية ميزت شعرهم وشعره بالرغبة في التحرر من قيود الشعر العربي الكلاسيكي، وقد نقول الشيء نفسه عن تأثر الشابي بشعراء مدرسة أبولو. والفرضية غير المثبتة هنا هي أن شعراء المهجر وشعراء مجلة أبولو تأثروا بالأدب الغربي وأن هذا الأثر انتقل عن طريقهم إلى أبي القاسم.

لا شك أن الفرضية قابلة للنقاش، وقيمتها لا تكمن في تناولها بل في إثباتها إن كانت قابلة للإثبات. غير أن من نتائجها المتداولة - دون إثبات أيضاً - أن ما يُدعى بالروح الرومانسية في شعر الشابي قد جاءت من خلال هذه المصادر. أما ما هي هذه الرومانسية وكيف تبدى في شعر الشابي فلا تجد عنها تفصيلاً كثيراً عند أحد.

* وزع هذا البحث على المشاركين ولم يطرح النقاش لغياب الباحث وعدم تمكنه من حضور الندوة.

نبدأ إذن من فكرة تقول إن الشابي قد تأثر بالأدب الغربي من خلال الآخرين. أي أننا هنا أمام منهج في الأدب المقارن يركز على الديون الأدبية، يبدأ فيه الدارس من فرضية قد تتشكل بالانطباع الأولي مفادها أن هذا الشاعر قد تأثر بذلك، وكل ما بقي على الدارس أن يتقصاه هو الطريق الذي سلكه هذا الأثر. وهذا الطريق قد يكون مباشراً بين المؤثر والمتأثر، وقد يكون غير مباشر، يمر عبر الترجمة أو الكتابات الإبداعية الأخرى. وقد ساد هذا المنهج في الدراسة المقارنة زمناً طويلاً، خاصة عند أتباع المنهج الفرنسي في الأدب المقارن، من أمثال غيکار وفان تيفم وكاريه.

غير أن هذا المنهج لا يفتقر إلى المعارضين. فمع أن تقصي مسألة الديون الأدبية تبقى مسألة تستحق الدراسة، إلا أنها لم تعد عند المقارنين أهم مسائل الدراسة المقارنة. فهذا هنري ريماك يقول - على سبيل المثال - في الفصل الذي يتصدر كتاب Comparative Literature : Method and Perspective الذي حرره كل من نيوتن شتالكنخت وهورست فرنس : Frenz

«... قد لا تسهم الدراسات الخاصة بالتأثير في توضيح جوهر العمل الأدبي بقدر ما تسهم الدراسات التي تهتم بمقارنة المؤلفين والأعمال والأساليب والاتجاهات والآداب التي لا يمكن إظهار التأثير فيها أو لانية لإظهاره. والمواضيع القابلة للمقارنة تشكل معينا لا ينضب ينهل منه الدارسون الذين يبدو أن سابقهم قد نسوا أن اسم المجال الذي يعملون فيه هو الأدب وليس الأدب المؤثر».

وهذا فرانسوا بوست يقول في كتابه المعنون Introduction to Comparative Literature : «إن الدراسات الخاصة بالتأثير يندر - رغم فائدتها - أن تكفي لتفسير انتقال أساليب أو اتجاهات أو أفكار معينة، ذلك أن الناس لابد أن يكونوا مستعدين لاستقبال الأنماط الجديدة قبل أن يتقبلوها. ولذا فإن الدارسين وجهوا اهتمامهم، لاستكمال دراسات التأثير، إلى نوع آخر من الدراسات في حقل العلاقات الثقافية، وهو حقل التماثلات الأدبية. فحللوا المواقف والتطورات المتشابهة، ودرسوا التشابهات والتطابقات الأدبية في المواقف الثقافية والقومية المختلفة».

وهذا رنيه ولك شيخ المقارنين بلا منازع يقول في أحد فصوله التي عقدها عن الأدب المقارن في كتاب «مفاهيم نقدية» الذي ترجمته له قبل سنوات إن الأدب المقارن قد يكون:

«هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية. ولا يمكن حصر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والرواية والتقويم عناصر لا تقل أهمية عن المقارنة فيه. كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة في مقارنة ظواهر كاللغات والأنواع الأدبية المنقطعة الصلة تاريخياً ببعضها البعض (كما يتبين للباحثين في الأدب في تجربة علماء اللغة المحدثين» ما لدراسة التأثيرات التي يمكن إثباتها بالأدلة القائمة على المناظرات، أو على إثبات أن فلاناً قرأ علناً» (ص318)

ومن الممكن زيادة الاقتباسات المماثلة التي تدلّ كلها على أن تتبع التأثير المباشر لهذا الكاتب أو ذاك أو هذا الأدب أو ذاك على هذا الكاتب أو ذاك ليس هو بالضرورة أجدى أنواع الدراسة المقارنة. لا بل إن وِلك يشكك أصلاً في قيمة إثبات الأثر، نلك أن:

«مفهوم العلة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهوم تُعوزُه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحدّ الآن أن عملاً فنياً علته في عمل فني آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والنسب. ولقد يكون العمل الفني اللاحق مستحيلاً بدون العمل الفني السابق، ولكن لا يمكن التلليل على أن السابق علّة اللاحق» . (ص330-331)

ماذا يعني هذا بالنسبة لموضوعنا الراهن حول التأثير الغربي على الشابي؟ هل يعني أن نسقط موضوع التأثير من حسابنا؟ ليس هذا ما أقصده على الإطلاق. فالشابي مثلاً يشير إلى شيكسبير، ويمدح العقاد مدحاً مبالغاً فيه على ما كتبه عن شيكسبير يقول الشابي:

«... كتب العقاد فيما كتب عن «شكسبير» كتابة لو علم شكسبير أنها ستكتب عنه لمجد نفسه ألف مرة، كتب عنه كتابة لا أحسب أنها كتبت عن بشري من قبل، فقد صور العقاد فيها شكسبير بصورة إلهية عليها جلال الألوهية في جدّها ولعبها، في حزنها وفرحها، في بؤسها وسعادتها. وماذا يمكنني أن أقول؟ إن العقاد لم يجعل من شكسبير إلا إلهاً صغيراً بشرياً يخلق في دنياه الصغيرة صوراً حية كاملة من صور الإنسانية المتباينة، صوراً ملأى بمعاني الحياة اللاعبة العابثة، والجادة العابسة، والشاعرة المفكرة، والمجنونة الثائنة».

(رسائل الشابي إعداد محمد الحليوي، ص19-20)

ماذا نقول عن هذه الإشارة إلى شيكسبير؟ هل هي من نوع التأثير الغربي على الشابي من خلال العقاد؟ إن الشيء الوحيد المؤكد هنا هو أن العقاد قد أثر على الشابي من حيث الصورة التي كوَّنها الشابي عن شيكسبير. أما حين تصادفني أبيات مثل هذه في الديوان:

ضحكنا على الماضي البعيد، وفي غد
ستجعلنا الأيام اضحوكة الآتي
وتلك هي الدنيا، رواية ساحر
عظيم، غريب الفن، مبدع آيات
يمثلها الأحياء في مسرح الأسى
ووسط ضباب الهم، تمثيل اموات
ليشهد من خلف الضباب فصولها
ويضحك منها من يمثل ما يأتي
وكل يؤذي دوره وهو ضاحك
على الغير، مضحوك على دوره العاتي

أقول: حين تصادفني أبيات مثل هذه في الديوان فإنني قد لا املك الدليل على أن الشابي قرأ مسرحية مكبث التي يلقي فيها مكبث أبياتاً مثل هذه عندما يدرك أن النهاية قادمة لا محالة، وأن كل خطه للقضاء على أعدائه قد باع بالفشل^(*). ولكنني املك الدليل على أن أبيات الشابي غير ممكنة من خلال التراث العربي الإسلامي وحده، لأن هذا التراث لم يعتد على المجاز المسرحي الذي يجعل بني البشر ممثلين على مسرح الأحياء ويجعل الخالق «ساحراً عظيماً» يخلق مسرحية «يمثلها الأحياء في مسرح الأسى».

(*) يقول مكبث: غداً وغداً، وغداً، وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً إثر يوم، حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب، وكل أماسنا (أيامنا الخوالي) قد أنارت الحمقى المساكين الطريق الى الموت والتراب... ألا انطفئي يا شمعة وجيزة! ما الحياة الا ظل يمشي، ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح، ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية يحكيها معتوه، ملوّه الصخب والعنف، ولا تعني شيء (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا).

مسرحيةً أقرب إلى العبث، يؤدي فيها كلُّ دوره، يضحك على غيره ويضحك غيره عليه، بينما كانت هذه الاستعارة في العصر الاليزابيثي استعارةً متكررةً تجدها في العديد من مسرحيات شيكسبير فضلاً عن مسرحية مكبث. والمقارنة هنا بين نصّ الشابّي ونصّ شيكسبير هي مقارنة بين نصّين من ثقافتين مختلفتين يجري بينهما تناصٌّ يدل على حاجة الثقافة الثانية (هي في هذه الحالة ثقافة الشابّي) إلى استلهاً فكرة المسرح مصدراً للاستعارة الشعرية - تماماً مثلما احتاجت الثقافة العربية الحديثة ظاهرة المسرح برمتها لأنه لم يعد بالإمكان تجاهل هذا الشكل الفني مهما كانت الاعتراضات عليه، وهي الاعتراضات التي أجلت ترجمة المسرح اليوناني والإفادته من المسارح اليونانية الرومانية المبنوثة في أرجاء العالم العربي كله قرونًا طويلة. وأنا اعتقد أن دراسة التناصّ بهذا المعنى الذي توحى به قصيدة «الرواية الغربية» أجدي من القول إن الشابّي تأثّر بشيكسبير استناداً إلى أقواله عنه في معرض الإشادة بما كتبه العقّاد عنه.

إن رسائل الشابّي مليئة بالإشارات إلى الكتاب الغربيين من أمثال ده فيني وغوته ولامرتين وتولستوي وغيرهم، لكن هذه الإشارات شيء مبتذل في كتابات كل المثقفين الذين يكفون أنفسهم عناء قراءة الكتب الجادة. ومع أن أمثال هذه الإشارات قد تدلّ بصورة غير مباشرة على تغيير الولاءات والتطلّع إلى مثل أخرى غير تلك التي يزخر بها التراث - مما له دلالاته من غير شك - إلا أنه ما لم تحدث هذه الإشارات وهذا التغيير في الولاءات والمثل تحولاً ملموساً في الكتابات الإبداعية نفسها وفي ما قد يرافقها من نقد أدبي فإنها تظل هامشية لا تغيّر من طبيعة الثقافة المتلقية شيئاً.

فلنسر إذن على نهج المقارنين الذين أشرنا لهم لماذا يمكن لهذا المنهج أن يؤدي إليه من نتائج. ولنبدأ بحثنا بالشعر نفسه ومن ثم ننتقل إلى النقد الذي رافق الشعر عند الشابّي.

تتردّد - كما ذكرت - فكرة الرومانسية في النقد الذي كُتب عن الشابّي دون أن يكفّ النقاد أنفسهم عناء توضيح ما يقصدون بهذا المصطلح. وقد عانى هذا المصطلح - حتى في الأدب الغربي - من قدر كبير من الضبابية وسوء الفهم جعله يستخدم أحياناً لأغراض مختلفة. فالرومانسية - عند من لا تعجبهم - تعني الهروب من الواقع إلى

الأحلام، أو الهروب من الحاضر إلى الماضي، أو من المدينة إلى احضان الطبيعة، أو قد تعني إطلاق العنان للخيال دون قيود، أو الإستغراق في الذات في مقابل الإلتخراط في شؤون المجتمع، أو الإقراط في التعبير عن العواطف لأتفه الأسباب.

وبما أن كمّا هائلاً من الشعر كتب في الفترة الرومانسية في أوروبا - وهي فترة تتفاوت في البدايات والنهايات في الآداب الأوروبية الكبرى تبعاً للظروف التي واكبت نشوءها واضمحلالها - فإن الناقد سيجد ما يريد لإثبات عاطفية هذا الشاعر أو ذاتيته أو هروبيته، أو ما شئت من صفات يلصقها بالشاعر الذي يريد استخدامه لانتقاد الرومانسية. ولو شئنا اللجوء إلى هذا الأسلوب لوجدنا عند الشابي مبتغاناً.

فالانشغال بالذات سمة غالبية على شعر الشابي حتى لَيُمْكِنُ القول إن الغالبية العظمى من شعره تعبير عن همومه الشخصية سواء أكانت هذه الهموم واضحة أم غامضة. وما أكثر القصائد التي تتسم عند الشابي بطابع التفجّع والشكوى ضدّ شيء غير محدّد، حتى ليتمكن القول إن الشاعر كان يتلذّذ بالامه، كما نراه يفعل في قصيدة «الكأبة المجهولة» التي تبدأ هكذا:

أنا كئيب،

أنا غريب،

كأبتي خالفت نظائرها

غريبة في عوالم الحزن

كأبتي فكرة مفردة

مجهولة من مسامع الزمن

لكنني قد سمعت رثتها

بمهجتي في شبابي النمل

سمعتها فأنصرفت مكتئباً

أشدو بحزني، كطائر الجبل.

إلى آخر هذا الكلام.

أما فكرة الهروب فلعل أوضح مثال عليها في الديوان هذه الأبيات من قصيدة «قيود الأحلام» التي تعبر عن هذه الفكرة بصراحة:

وأود أن أحيا بفكرة شاعر
فأرى الوجود يضيق عن أحلامي
إلا إذا قطعنت أسبابي مع الدنيا
وعشت لوحدي وظلامي
في الغاب، في الجبل البعيد عن الوري
حيث الطبيعة، والجمال السامي
وأعيش عيشة زاهد متنسك
ما إن تدنسه الحياة بذا
هجر الجماعة للجبال تورعاً
عنها وعن بطش الحياة الدامي
تمشي حوالبه الحياة كأنها
الحلم الجميل، خفيفة الأقدام
وتخرّ أمواج الزمان بهيبة
قدسية، في يمعها المترامي
فاعيش في غابي حياة كلها
لفن، للأحلام، للإلهام

وأما الإفراط في العاطفية وما قد ندعوه بالتأسي على الذات فيملا الديوان، ولا اظنني بحاجة إلى التمثيل عليه إلا بذكر بعض عناوين القصائد مثل «شكوى اليتيم» و «الزنبقة الذائبة» و «السامة» و «أغنية الأحزان» و «الدموع» و «أيها الليل»... الخ.

غير أن الرومانسية التي تستحق أن تستوقفنا في شعر الشابي ليست هي رومانسية التفجع والهروب والميوعة العاطفية، فهذه هي رومانسية المراهقين، التي قد تستوقفنا هنيئة ولكنها يجب أن لا تستحوذ على اهتمامنا كله. ويجب أن لا ننسى أيضاً أن الشابي قد اختطفته يد المنون قبل أن يتم عامه الخامس والعشرين، أي أنه لم يعمر

طويلاً بعد فترة المراهقة، ولم تكتمل عدته الفكرية والثقافية والعاطفية بحيث يتجاوز عهد المراهقة تجاوزه نهائياً. غير أن المدهش في الأمر هو أنه استملاط في مدى السنوات القليلة التي عاشها أن يعبر عن أمور لا تتوقعها إلا من كبار الشعراء الناضجين حتى وإن ظلت قصائد الشبابي مثقلة - في حالته هو - بآثار الشريحة العمرية التي كان ينتمي إليها. خذ مثلاً فكرة الهروب: هذه الفكرة قد تأخذ الشكل الساذج الذي يقنع بالمقابلة بين واقع مكروه وعالم مرغوب يعيش فيه الشاعر الهارب «الفن، للأحلام، للإلهام»، كما قال الشبابي في قصيدة «قيود الأحلام» أو قد تكون المقابلة وسيلة استعارية لإبراز قبح الواقع وجمال المثال المرتجى، مما يشكل تعبيراً سياسياً مقنعاً قوامه رفض الواقع القبيح والسعي نحو المثال الجميل الذي يتخذ في الكثير من الفكر الطوباوي شكل العالم الرعوي الذي تعود فيه إيقاعات الحياة إلى صورتها البريئة الأولى. خذ مثلاً قصيدة «أحلام الشاعر» التي كتبها الشاعر سنة 1931، أي وهو في الثانية والعشرين من عمره: ظاهر القصيدة يقول إن الشاعر يريد الهروب:

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا
سعيداً بوحنتي وانفرادي
أصرف العمر في الجبال، وفي الغابات،
بين الصنوبر الميساد
ليس لي من شواغل العيش ما يصرف
نفسي عن استماع فؤادي
أرقب الموت والحياة وأصفي
لحديث الأزال والاباد
وأغني مع البلابل في الغاب
وأصفي إلى خرير الوادي
وأناجي النجوم والفجر والأطياف
والنهر والضياء الهادي
عيشةً للجمال والفن أبغيها...

إلى هنا والقصيدة تعبر عما اعتدنا أن نسميه بالهروب الرومانسي المألوف، وتبدو نبرة المتكلم نبرة أحادية لا تغيير فيها. لكن الإخلال المقصود بمسير الفكرة والتغيير

المقصود في طبيعة النبرة التي يتحدث بها المتكلم تدخل مع الشطر الثاني من آخر بيت اقتبسناه:

عيشة للجمال والغن ابغيتها
بعييداً عن أمثلي وبلادي
لا أعني نفسي بأحزان شعبي
فهو حي يعيش عيش الجماد

نعم: إن الشاعر يتعنى أن يهرب: «ليت لي أن أعيش... ولكن عمّ أو ممّ؟ عن أمته، وعن بلاده وعن أحزان شعبه. وهنا لا بدّ أن نقول: إن رغبة الشاعر في الهروب هي من قبيل التعبير عن الإحباط، وإن إحساس الشاعر بأحزان شعبه أعمق من أن يزول. وإن ذكره لأمته وبلاده وأحزان شعبه على هذه الشاكلة تعبير عن عدم قدرته على اقتلاع جذوره والهروب إلى الغاب للغناء مع البلابل. نعم، إن شعبه يثير أعصابه ويستثير غضبه:

وبعييداً عن المدينة والناس
بعييداً عن لغو تلك النوادي
فهو من معدن السخافة والإفك
ومن ذلك الهراء العمادي

ولكن هذه هي بداية الثورة: بداية الثورة هي أن الوضع القائم سيئ، وقد لا يعلم الثائر ماذا يفعل، فتراه تتجاذبه نزعتان: أن يصمّ أنفيه ويغمض عينيه أو أن يفعل شيئاً. أما الخيار الأول فسهل ولكنه غير مقنع، وأما الخيار الثاني فصعب ولا يعلم المرء أين يبدأ أو ماذا يفعل. كلّ ما هنالك أن الشاعر يسعى للتغيير. وقبل أن أتناول فكرة الثائر وعلاقتها بالشعر الرومانسي أرى لزماً عليّ أن أتابع فكرة الهروب التي عبّر عنها الشبابي في قصيدة «قيود الأحلام». فالحقيقة هي أن الجزء الذي اقتبسناه منها يأتي من نصفها الأول. أما النصف الثاني فيعبّر صراحة عن عدم قدرة الشاعر على التخلّي عن مسؤولياته:

لكنني لا استطيع، فإن لي
أمّاً يصدّ حنائها أوهامي

وصغار إخوان يرون سلامهم في الكائنات معلقاً بسلامي

ومع أن الشاعر حصر مسؤولياته هنا في نطاق ضيق هو نطاق العائلة بعد فقدان الأب الحاني، إلا أن توسيع دائرة المسؤولية بحيث تمثل الأم الأمة ويمثل الإخوان داخل العائلة الواحدة بقية أبناء الشعب داخل الأمة الواحدة أمر مشروع تماماً في ضوء أفكار نورثرب فرائي عن طبيعة الصور النموجية التي تتطابق فيها استعارياً صورة الإنسان والإنسانية، والجُنيَّة والطبيعة، والبيتُ والمدينة، واليوم والزمن. وإن صحَّ هذا التطابق اكتسب البيت الأخير في قصيدة «قيود الأحلام» ظلالاً رائعة من المعاني. يقول الشابي في هذا البيت الختامي:

الويل في الدنيا التي في شرعها
فأسُ الطَّعام كَرِيشة الرِّسام

إننا أعلم أن السياق السطحي للقصيدة يجعل «فأس الطعام» آلة لكسب القوت للام والإخوان الذين فقدوا الميل، وإن ريشة الرسام تنتمي إلى عالم «الفن والأحلام والإلهام» الذي عبر الشاعر عن رغبته بالهروب إليه. لكننا نعلم أن «ريشة الرسام» ليست مجرد آلة للهروب، بل قد تكون آلة للتحريض والثورة، مثلما هي في بعض رسومات غويا وبيكاسو، كذلك نعلم أن الفأس قد تكون آلة لكسب القوت مثلما أنها قد تكون رمزاً لوسيلة التغيير الأساسية. وهذه الأفكار جميعاً تجتمع في قصيدة اعتبرها من عيون الشعر العربي الحديث، وهي قصيدة تتجسد الرومانسية الحقة فيها بأجلى صورها - أقصد قصيدة «النبى المجهول».

فلنبداً أولاً بالقول إن عنوان القصيدة يتضمن خروجاً صريحاً على التراث العربي الإسلامي الذي رفض توحيد رسالة النبي مع رسالة الشاعر في إنكار صفة الشعر عن القرآن الكريم وصفة الشاعر عن النبي بكلام صريح لا مجال فيه للاجتهاد، وأن آخر محاولة لتوحيد الرسالتين على يد المتنبي قد ألصقت بالشاعر صفة انتحال النبوة التي ظلت مرتبطة باسمه، وصار يعرف بها. ومما يلفت الانتباه في حالة المتنبي أن شعره بقي وأن عناصر نبوته التي ادعاه لم يبق منها أثر.

أما ربط النبوة بالشعر في التراث الغربي فله تاريخ طويل، يهتمنا منه إحياء الربط فيه بين الوظيفتين لدى العديد من الشعراء الرومانسيين، أخص بالذكر منهم وليم بليك في قصائده النبوية، وكيثس في Ode to Psyche، وكولرج في Kubla Khan وشلي في Ode to the West Wind ووردزورث في The Prelude بشكل خاص.

والقصيدة من الغنى بحيث أنها تحتل التحليل إلى أفكار أساسية تدور حولها أبياتها التسعة والخمسون. تبدأ القصيدة بالتعبير عن الرغبة في التغيير، وتستخدم لذلك عدة صور من أهمها صورة الفأس التي مرّت بنا في خاتمة قصيدة «قيود الأحلام»، وكذلك صورة السيول والعواصف والأعاصير، وكلها أدوات تدمير يريد منها الشاعر / النبي أن يغير وضعاً يرمز له بالجنوع الميتة والقبور وما «يخلق الزهور» و «ما أذبل الخريف». وهذه النزعة الثورية هي إحدى النزعات الأساسية في الرومانسية، ومن أفضل التعبيرات عنها قصيدة Ode to the West Wind لشلي التي تستخدم الصور نفسها. فشلي يريد أيضاً في قصيدته الإتحاد مع الريح الغربية ليذمر عناصر الموت وينقل بذور الحياة إلى حيث يمكن أن تنبت من جديد وتأتي بالربيع ثانية، ويريد من هذه الريح أن تكون آلة الدمار وآلة الحياة في الوقت نفسه باعتبار أن الريح في جذورها الإيثيمولوجية ذات صلة قوية بالروح، فضلاً عن أنها قد تتخذ شكل الإعصار أو العاصفة.

بعد ذلك يقرع الشابي شعبه بقوله إنه «روح غبية تكره النور» ويوجي بأن هذه الطاقة الهائلة تحتاج إلى «فكرة عبقرية» تأتيه - من غير شك - من خلال الشاعر / النبي الذي يقدم لشعبه عصارة نفسه راحاً / روحاً، لكن هذا الشعب يدوس الكاس ويتنكر لنبيه. وبدلاً من أن يكافئه بالاستجابة إلى رسالته يلبسه من الحزن ثوباً، ويتوج رأسه «بشوك الجبال»، وهي صورة مقتبسة كما هو واضح من التراث المسيحي الذي كان سيقوى أثره من خلال شعراء الشعر الحر، خاصة شعر السياب في قصيدته «المسيح بعد الصلب».

هذه الصورة التي لم يألّفها الشعر العربي للنبي الشاعر تؤدي منطقياً إلى فكره النبي الغريب عن وطنه الذي يهجر شعبه إلى الغاب ليدفن بؤسه «في صميم الغابات» ويتلو على الطيور أناشيده ويفضي لها بأشواق نفسه. ومع أن المصدر المباشر للرحيل إلى الغاب ربما كان جبران خليل جبران، إلا أن من الواضح أنه فكرة مستمدة أصلاً من

الميل الرومانسي نحو البدائية الذي نجد تعبيرات مختلفة عنه في شعر «أشن» Ossian الذي يرد اسمه في كتاب «الخيال الشعري عند العرب» بصيغة «أسيان»، حيث يقتبس الشابي منه شيئاً من خلال ترجمة الزيات لفرتر غيته (ص 119). وفي بعض أفكار وردنورث في نثره وشعره وهي على أي حال فكرة بخيلة على الأدب العربي هي والنزعة الرعوية التي نجد أفضل تعبير لها عند الشابي في قصيدة «من أغاني الرعاة»، وهي قصيدة سنتناولها تناوياً سريعاً عما قلل. وصورة الشاعر النبي الغريب هذه يطورها الشاعر تطويراً بديعاً حينما يصوره وقد رماه الناس بالجنون، وهي التهمة الثانية التي يُرمى بها النبي حين يعرض الناس عن رسالته، وهي صورة تكاد بمجملها أن تكون إعادة لصورة النبي المشابهة في قصيدة كيتس Ode to Psyche، وكذلك حينما يصوره وقد رماه الناس بأنه «ساحر تعلمه السحر الشياطين»، كل مطلع شمس «وبأنه» روح شريرة ذات نحس». إن هذا الأغتراب هو من طبيعة النبي / الشاعر / القائد الذي يأتي برسالة جديدة تدعو للحياة فلا يلاقي من عامة الناس إلا الرفض والأذى، ولذا فإن رد الفعل الأولي هو الاحساس بالخذلان والفجعة:

هكذا قال شعاعر فيلسوف

عاش في شعبه الغبي بتعس

جهل الناس روحه وأغانيها

فساموا شعوره سوم بخس

فهو في مذهب الحياة نبي

وهو في شعبه مصاب بمس

هكذا قال، ثم سار إلى الغاب

ليحيا حياة شععر وقس

وهناك، يتوحد مع إيقاعات الطبيعة، على شاكلة الرومانسيين، بشكل لا نعهده على الإطلاق في الشعر العربي السابق، لأن فكرة اتحاد الإنسان مع الطبيعة فكرة كانت غريبة عن التراث العربي الإسلامي، هي وفكرة الحياة الرعوية المتصلة بها والتي نجد أجمل تعبير عنها لدى الشابي في قصيدة «من أغاني الرعاة» كما أسلفت، تلك القصيدة التي تعبّر عن النزعة البدائية التي أشرت إليها قبل قليل، والتي تشترك مع الكثير من الشعر الرعوي الغربي بتصويرها لعالم ما قبل السقوط والبراءة المطلقة، كما في هذا المقطع:

إن في الغاب ازاهير واعشاباً عذاب
ينشد النحل حواليتها اهازيجا طراب
لم تدنس عطرها الطاهر انفاسُ الذئاب
لا ولا طاف بها الشعلب في بعض الصحاب

لا شك أن الأثر المباشر هنا هو أثر جبران خليل جبران، ولكن يكمن خلف جبران نفسه كل التراث الباستوريالي الغربي الذي جعل الطبيعة جنةً تخلو من رموز الشرّ والأذى، وجعل الشاعر راعياً حانياً لخراف لا تهددها الذئاب، وثبتت الزمن عند مرحلة الطفولة:

لن تملي، يا خرافي، في حمي الغاب الظليل
فرزمان الغاب طفل لآعب، عذب، جميل
وزمان الناس شيخ عابس الوجه ثقيل
يتمشى في ملال فوق هاتيك السهول

إن روح وليم بليك شديدة الحضور هنا، خاصة في قصائد المجموعة المسماة «أغاني البراة». ومع أن صور القصيدة ليست غريبة الواقع على الأذن العربية إلا أنها في مجملها تمثل رؤيا / رؤية ليست هي في الواقع مألوفة للذهنية العربية الإسلامية. فهذه الذهنية ترى العالم باعتباره عالم صراع بين الإنسان وقوى الطبيعة أو بين الإنسان وبقية بني البشر. أما العالم الرعوي التبسيطي فعالم أسطوري هو من نتاج الثقافات البدائية، استوردته المسيحية وقبلته قبولاً رمزياً لأغراض لاهوتية، وأخذت تعتبر الإكلوغ الرابع لفيرجيل مثلاً مباشراً بالأفكار المسيحية، وما ذلك إلا لأن الحياة الرعوية التي يصورها الإكلوغ يصادف تناغماً مع بعض النزعات المسيحية التي يمكن التعبير عنها من خلال صورة الراعي وقطيع الخراف. على أن صورة النبي الشاعر التي تحدثنا عنها لا تكتمل إلا بالحديث عن الجانب الآخر منها؛ وهو الجانب الذي تصوّره قصيدة «نشيد الجبار: أو هكذا غنى بروميثيوس». أنا لا أعرف كيف تعرّف الشاب على شخصية بروميثيوس، لكن هذه الشخصية الأسطورية كانت من الشخصيات المركزية في الحركة الرومانسية. وقد وجدت أشهر تناول لها في مسرحية شلي الغنائية . Prometheus Unbound وبروميثيوس عند شلي هو محرر الإنسانية من عبوديتها لجوبيتر لا عن طريق الصراع بين العبد والطاغية الذي

ينتهي بانتصار العبد على الطاغية انتصاراً مردّه القوة، بل عن طريق انتصار الإنسان على نفسه وقبوله لفكرة الحب والغفران قبولاً داخلياً عميقاً يعطيه الشعور بالحرية المطلقة، لأن جوبيتر بمعنى من المعاني هو من خلق بروميثيوس نفسه.

أما عند الشاببي فلا نجد إلا ملامح بعيدة الشبه ببروميثيوس أسخيلوس أو بروميثيوس شلي. فهو عند الشاببي ليس أسيراً مقيداً على صخرة تنهش من قلبه النسور، بل هو نسر حرّ يختار أن يعيش «فوق القمة السماء» وهو يختار أن يسير «في دنيا المشاعر حالماً غرداً، وتلك سعادة الشعراء»، وهذه صورة تناقض صورة بروميثيوس الأصلية مثلما تناقض فكرة الجبروت التي يشير إليها عنوان القصيدة وصورة «اللهب الموقج» في دمه.

أما عدو بروميثيوس عند الشاببي فهو «القدر» الذي لا ينثنى عن حرب آماله. ورغم كل ما يمكن للقدر أن يفعله - مثل زرع الطريق بالمخاوف وبزواجع الأشواك والحضباء - فإن بروميثيوس سيظل يمشي «رغم ذلك، عازفاً» فيثارته، مترنماً بغنائه، يمشي «بروحٍ حالمٍ متوهجٍ في ظلمة الآلام والأدواء».

من الواضح إذن أن الشاببي ينظر إلى بروميثيوس باعتباره معادلاً للشاعر أو للفنان:

إني أنا الناي الذي لا تنفث هي

أنغامه ما دام في الأحياء

لكنه ينظر إليه أيضاً نظرتة إلى الجبار (أو قل الـ Titan)، فيصوره في البيت التالي:

«كالخضم الرحب ليس تزيده إلا حيا قسطوة الأنواع».

وفي المقطع الأخير من القصيدة يتحول بروميثيوس إلى شخصية أقرب إلى شخصية المسيح (وهذا أمر سبق فيه الشاببي كل شعراء الشعر الحرّ الذين استخدموا هذا الرمز، وربما اتفق فيه مع الرسالة الأساسية لبروميثيوس شلي الذي ينتصر على جوبيتر بواسطة المحبة والغفران، وهما الأمران اللذان يحرص المعلقون على ربطهما بالمسيحية). يقول الشاببي على لسان بروميثيوس:

واقول للجمع الذين تجشموا

همني وودوا لو يخر بنائي

ورأوا على الأشـبـوك ظلي هامداً
فتخيلوا أنني قضيت زمائي
وغدوا يشبّبون اللهيب بكل ما
وجدوا ليشـووا فوقه اشلائي
ومضوا يمدّون الخـوان ليأكلوا
لحـمي ويرتشفوا عليه دمائي...
إن المعـاول لا تهـدّ مناكـبي
والنار لا تأتي على أعـضائي

لكن هذه الأبيات لا تشير فقط إلى المسيح الذي يؤكل لحمه ويشرب دمه، بل إلى قصة سيّدنا إبراهيم عليه السلام ومحاولة حرقه. وهاتان الإشارتان تستكملان من دون شك فكرة الربط بين الشاعر والنبي وتريطان بين فكرة الصليب المسيحية وفكرة الحرق الوثنية اللتين تركّزان على فكرة نبذ النبي ورفض رسالته وإيذائه. لكن الشابي يطور فكرة النار التي لا تأتي على أعضاء بروميثيوس / إبراهيم عندما يعيد استخدام صورة النسر التي بدأ بها القصيدة ويمزج هذا النسر بصورة العنقاء التي تحترق وتنهض من رمادها دلالة على البعث والتجدد؛ يقول:

فارموا إلى النار الحشائش، والعبوا
يا معشر الأطفال تحت سمائي
وإذا تمررت العواصف وانتـشى
بالهول قلب القـبـيلة الزرقاء
ورايتموني طائراً متـرنماً
فوق الزواجع، في الفضـاء النائي
فارموا على ظلي الحجارة واختفوا
خوف الرياح الهـوج والأنواء

هذا شعر جديد على الشعر العربي بكل المقاييس: جديد بأفكاره، وبصوره، وبمصادره وهو شعرٌ لم يكن ممكناً دون الاستفادة من التراث الغربي، مهما كانت الوسيلة التي وصل بها هذا التراث إلى الشابي. على أن من أهم ما يميز هذه القصيدة تلك النزعة

إلى الاستعانة بالأساطير - بأوسع معاني الكلمة - التي غدت هي السمة الغالبة على شعر الخمسينات وما بعدها، وهي نزعة ستكون لنا حولها وقفة أخرى بعد قليل. أما الآن فإبني أودّ الالتفات إلى ما دعوته في بداية الحديث النزعة الرومانسية عند الشبابي بالأراء النقدية التي واكبت الأشعار.

إن هذه الآراء تتخذ عند الشبابي شكلين، شكلاً يدعو به باللغة الانجليزية بالـ metapoetry ، وهو شعر ينظر إلى الشعر نفسه ويتحدث عن الشاعر أو العملية الشعرية أو الخيال أو ما يتصل بعلاقة الشاعر بالعالم من حوله أو بمهمته في الحياة، وشكلاً نشرياً تمثل بالدرجة الأولى في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» ومن اللافت للنظر في ديوان الشبابي كثرة القصائد التي تتناول هذا الجانب، حتى لكأنّ الشبابي كان يستذكر شيئاً قاله ما لارميه، وهو أن موضوع الشعر الحق هو الشعر نفسه. ومع أن الأفكار التي تطرحها هذه القصائد لا تشكل بمجموعها نظرية متكاملة في الشعر يمكن أن ندرسها كما ندرس قصائد معروفة في التراث الغربي خصصت لدراسة الشعر نفسه مثل قصيدة Ars Poetica لهوارس و L'Art Poétique لبوالو، و Essay on Criticism لألكزاندر بوب، إلا أن من الملاحظ أن الأفكار المتناثرة هنا وهناك من هذه القصائد تصب كلها في النظرية الشعرية الرومانسية بشكل أو بآخر. ففي قصيدة «شعري» الميكرة التي كتبها الشبابي في حزيران سنة 1925 (وكان آنئذ في السادسة عشرة)، نقراً ما يلي:

شعري نفاثة صـدري
إن جاش فيه شعوري
لـولاه ما انجاب عني
غسيم الحياة الخطير

والبيت الأول هنا هو تعبير عن النظرة الرومانسية في الشعر التي وجدت أشهر تعبير عنها في تعريف وردزورث للشعر بقوله إنه «الدفق العفوي للمشاعر القوية»

"...The spontaneous overflow of powerful feelings..."

والبيت الثاني يعبر عما قاله بايرون من أن للشعر وظيفة تطهيرية حين وصف الشعر بأنه «جَم الخيال التي يمنع تدفقها من البركان حدوث الزلازل».

"... the lava of the imagination whose eruption prevents an earthquake . " ومثل

هذا الكلام يتردد في العديد من القصائد الأخرى، كما في قصيدة «يا شعر» التي يقول مطلعها:

يا شعر انت فم الشعور، وصرخة الروح الكئيب

أو في قصيدة «قلت للشعر»، حيث الشعر سجل حياة الشاعر، فيه ما فيها:

انت يا شعـر قصـة عن حـياتي

انت يا شعـر صـورة عن وجـودي

وهي الفكرة الرومانسية التي تجعل الشعر معادلاً للتعبيرية poetry as expression.

وتجد أفضل تعبير عنها عند الشابي في هذا البيت من القصيدة نفسها:

فسواءً على الطيور - إذا غنت - هتافُ السُّؤومِ والمستعبد

وهو بيت يجعل الشعر شبيهاً بغناء الطير، أو شيئاً أقرب إلى التعبير العفوي، أو

غناءً غير مفتعلٍ للتعبير عن الدخيلة المكنونة، كما أن البيت يجعل الشاعر / الطائر كائنًا

يغني وحده دون الاحتفال بأثر هذا الشعر على الناس من حوله، وهي فكرة تتردد كثيراً

في شعر الرومانسيين، خاصة في قصيدة شلي المعروفة To a Skylark التي يقول شلي في

مطلعها مخاطباً القبرة:

Hail to thee, blithe Spirit !

Bird thou never wert -

That from Heaven, or near it,

Pourest thy full heart

In profuse strains of unpremeditated art.

مرحى لك أيها الروح السعيد!

انت ما كنت طائراً أبداً

أيها الغريد الذي يصب قلبه المترع

من السماء أو قريباً منها

في الحانٍ تَرْمِ تَتدفق دون تفكير

مُسَبِّق.

ومثلما تركّز قصيدة شلي على الموازنة بين الطائر المفرد والشاعر كذلك تفعل قصيدة الشابي « مناجاة عصفور » حين تتدرّج من مخاطبة « الشادي المفرد » باعتباره طائراً « ثملاً بغبطة قلبه المسرور » إلى خلق الصلة العاطفية بين الطائر والشاعر:

غرّدت، ففي قلبي إليك مودةً
لكنّ مودةً طائرٍ ماسورٍ

وتنتهي بخلق الموازنة الصريحة بين ما يفعله الطائر وما يفعله الشاعر:

رثّل على سمع الربيع نشيده
واصدّح بفيضِ قوّاكِ المستجور
وانشيد أناشيدَ الجمال، فإنها
روحُ الوجودِ، وسلوةُ المقهور
أنا طائرٌ متغرّدٌ، مترنّمٌ
لكنّ بصوتِ كاتبتي وزفيري

وهي فكرة التعبير العفوي التي تتخذ أشكالاً متعدّدة في الشعر الرومانسي.

غير أن من أهم القصائد في هذا الباب قصيدة « قلب الشاعر » التي كتبها الشابي في أواخر حياته، وهي قصيدة تستحق أن تقتبس كاملة:

كلُّ مساهبٍ، ومساهمٍ، ومما
نام، أو حُمام على هذا الوجود
من طيورٍ، وزهورٍ، وشجَرٍ
وينابيعٍ، وأغصانٍ، تميد
ويحارٍ، وكهـوفٍ، وثرى
وبراكينٍ، ووديانٍ، ويـدٍ
وضـيـاءٍ، وظلالٍ، ونُجـى
وفصولٍ، وغـيومٍ، ورعود
وثلوجٍ، وضبابٍ، عابِرٍ
واعاصيرٍ، وأمطارٍ، تجود

وتعــــــــــــــــاليمٍ وبيــــــــــــــــنٍ ورؤى
واحــــــــــــــــاسيسٍ وصمــــــــــــــــتٍ ونشــــــــــــــــيد،
كلُّها تحيــــــــيا بقلبي حــــــــرة
غخــــــــة السُّحــــــــر، كاطفالِ الخلود



ههنا، في قلبي الرحب العــــــــــــــــميق
يرقص الموتُ واطيــــــــف الوجــــــــود
ههنا، تعــــــــــــــــصف أهوالُ النُجــــــــى
ههنا تخفــــــــف احــــــــلام الورد
ههنا، تهتــــــــف اصــــــــداء الفنا
ههنا تُغزــــــــف الحــــــــانُ الخلود
ههنا تمشي الامــــــــاني والهــــــــوى
والاسى في موكبٍ فخــــــــم النشــــــــيد
ههنا الفجــــــــر الذي لا ينتــــــــهي
ههنا الليل الذي ليس يبــــــــيد
ههنا الفُخــــــــمُ ثائــــــــر
خالد الثــــــــورة مجــــــــهولِ الحدود
ههنا في كلِّ أن تــــــــفــــــــحي
صُورُ الدنــــــــيا وتبــــــــدو من جديد

ومن الممكن أن نمرَّ على هذه القصيدة مرَّ الكرام وأن نقرا صوَرها التراكمية على أنها تعدادٌ لما يمتلئ الشاعرُ منه حين يكتبُ قصائده وأن نرى في وضع كل هذه الصور في قلب الشاعر تعبيراً عن الفكرة الرومانسية الأثيرة التي تنظر إلى الشعر على أنه الدفق العفوي لما يعتمل في قلب الشاعر من المشاعر والأحاسيس. إلا أن النظرة المتأمللة لا بد أن ترى أن قلب هذا الشاعر يضمُّ الكون بكل تناقضاته.

ما هبَّ وما دبَّ / البحار والكهوف /

البراكين والوديان / الضياء والظلال /

ليس هذا فقط، بل يضم التعاليم والأديان والرؤى، وفيه

في كل أن تَفْـحِي

صُورُ النُّبِيَا وتَبْدُو من جَدِيد

ومن الواضح هنا أن الشاعري يعطي للشاعر القدرة على إعادة الخلق، فكانه قادر على تشكيل الوجود، وهي دعوى وجدت عند الرومانسيين أشكالاً مختلفة من التعبير أشهرها إنعاء شلي بأن الشعراء هم المُشرِّعون غيرُ المعترف بهم لشرائع هذا العالم:

"Poets are the unacknowledged Legislators of this World"

وهو الإدعاء الذي يختتم به دفاعه الشهير عن الشعر. كما يجد صيغاً مختلفة من التعبير في شعر وليم بليك في شخصية الـ Bard الذي يمزج ما بين وظيفة الشاعر ووظيفة النبي، كما في القصيدة المعنونة Introcuption أو «المقدمة» لمجموعة القصائد المسماة «أغاني التجربة»

إسمع صوتَ الشاعر (Bard)

الذي يرى الحاضر والماضي والمستقبل

والذي سمعت أذناه

الكلمة المقدسة

التي مشت بين الأشجار القديمة

وهي آيات يرى أحد المعلقين على القصيدة أنها تلمح إلى ما يرد في سفر التكوين 3 : 8 (وسمعا صوت الرب الإله ما شياً في الجنة عند هبوب ريح النهار).

وتوحي بأن «الشاعر Bard أو الشاعر النبي Poet / Prophet، الذي لا يحدُّ خياله الزمان، سمع صوت الله في جنة عدن». أي أن الشاعر الذي يصوره الشاعري في قصيدته والـ Bard الذي يظهر في التراث الانجليزي مثلاً بقصيدة وليم بليك له من القدرات والملكات ما يفوق القدرات والملكات التي ترتبط تقليدياً بالشاعر العادي.

نأتي الآن إلى آراء الشابي النقدية التي عبّر عنها خارج الديوان، وهذه تتبدى في نبذ قصيرة هنا وهناك في الرسائل، غير أنها تتبدى بشكل متكامل في ذلك الكتاب المدهش المسمّى «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان أصلاً «مسامرة» - أو قل محاضرة - ألقاها الشابي أمام النادي الأدبي لجمعية قداماء الصادقية عام 1929، أي عندما كان في العشرين من عمره - وهو - لعمرى! - كتاب مدهش بكل المقاييس. ومن الطريف في الأمر أن الشابي في هذا الكتاب كان يحاول خلق المناخ النقدي الذي أراد أن يقرأ شعره في ضوئه، تماماً كما فعل وردزورث عندما كتب مقدمته الشهيرة للطبعة الثانية من القصائد التي نشرها هو وصديقه كولرج بعنوان Lyrical Ballads الذي تؤرخ بداية الحركة الرومانسية في بريطانيا بتاريخ طبعته الأولى (1798).

ولست أريد في هذا المقام أن أقارن بين آراء وردزورث وآراء الشابي، فقد المحت إلى مثل هذه المقارنات من قبل، ولكنني أودّ أن أقارن بين آراء الشابي في هذه المسامرة وآراء ناقد أو مؤرخ للنقد أشتهر بعد الشابي، وربما عدّه بعضهم أعظم مؤرخي النقد في العالم، وهو رنيه ولك.

كان المفكر الأمريكي آرثر لُجوي قد كتب دراسة متميزة عن الحركة الرومانسية في الآداب الأوروبية الكبرى استنتج منها أن الرومانسية في هذه الآداب لا تعني الشيء نفسه، لا بل أن الرومانسية قد لا تعني الشيء نفسه لدارسيها ضمن الأدب القومي الواحد، ولذلك أقترح الحديث عن رومانسيات بصيغة الجمع، وعنون دراسته هكذا:

"On the discrimination of Romanticisms"

وهنا تصدّى رنيه ولك للمهمة العسيرة التي حاول فيها أن يثبت أن هناك ظاهرة أو حركة رومانسية واحدة يمكن التعرف على ملامحها ووصفها وصفاً يميّزها عما سبقها ولحقها من الحركات، ولخصّ هذه الملامح في دراسة عنوانها «وحدة الرومانسية الأوروبية» كانت هي إحدى الدراسات التي ترجمتها له ونشرتها في كتاب مفاهيم نقدية الذي نشرته سلسلة عالم المعرفة الكويتية عام، 1987. وإن يتّسع المقام هنا للدخول في التفاصيل الكثيرة، غير أن الفقرة الأولى من دراسة ولك فيها ما يكفي للإشارة إلى الخطوط العريضة:

«لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دعي رومانسياً في جميع أنحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك نفس المفاهيم الخاصة بالشعر وبطبيعة الخيال الشعري وكيف يعمل، ونفس المفاهيم الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، ونفس الأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية الحديثة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيراً ما يجري بحثها كالذاتية والنزعة القروسطية والفولكلور، الخ، هذا الاستنتاج أو تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص لأن كلا منها يتصف بأهمية خاصة لجانب من جوانب كتابة الأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا للشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري».

لا شك أن ذلك لم يسمع بالشابوي مثلاً أن الشابوي لم يسمع بولك، لكن من يقرأ كتاب الشابوي لا يملك إلا أن يدهش لأن العناصر التي وجدها ولك مميزة للحركة الرومانسية الأوروبية هي هي العناصر التي اعتقد الشابوي أن الشعر العربي يفتقر إليها، وهي هي طبعاً العناصر التي يرى الشابوي أن هذا الشعر بحاجة إليها لكي يرقى إلى مصاف الشعر العالمي. لكن المدهش حتى أكثر من ذلك هو أن بحث الشابوي في عناصر الخيال والأسطورة والطبيعة يضم أفكاراً تجدها عند أناس أغلب الظن أن الشابوي لم يسمع بهم وهي أفكار ما تزال تستحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخي الفكر. وبما أن المجال هنا لا يتسع إلا للخطوط العامة فانني ساكتفي بالنقاط البارزة في الفصول الخاصة بالخيال والأسطورة والطبيعة في كتاب الشابوي.

1 - الخيال

هناك ثلاث نقاط أساسية يود الشابوي أن يعرضها عن الخيال: (أ) «الخيال ضروري للإنسان... كالنور والهواء والماء والسماء» (ص18)، وهو من الطبيعة البشرية. (ب) الإنسان البدائي كان لا يفرق بين المجاز والمعاني الحرفية وأن كلام الأولين كلام «لا تَجُزُّ فيه» لأن «الخيال يعتبر حقيقة في أول نشأته ولا يعد خيلاً» (ص23)، وهذا كلام نجد شبيهاً له عند ريدزورث وكاسيرر وهنري فرانكفورت وربما ليفي شتراوس. (ج) «إن الخيال ينقسم إلى قسمين: قسم اتخذ الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذ لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف ومن هذا القسم

الثاني تولد قسم آخر ولدت الحضارة في النفوس أو إرتقاء الانسان نوعاً ما عما كان عليه، وهذا القسم الآخر هو الخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزيينها ليس غير. والقسم الأول هو أقدم القسمين في نظري نشوءاً في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولاً حتى إذا ماجاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب، ولما مارس كثيراً من خطوب الحياة وعجم كثيراً من ألواء الدهور وامتلئ من أعنة القول ما يقتدر به على التعبير عما يريد أحس بدافع يدفعه إلى الأنافة في القول والخلابة في الأسلوب فكان هذا النوع الجديد من الخيال، هذا النوع الذي عمد إليه الإنسان مختاراً فكان منه المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من فنون الصناعة وصياغة الكلام» (ص20).

والمدهش في هذه الفقرة من كتاب الشابي أنها تكاد أن تكون ترجمة بتصرف لفقرة مركزية من كتاب Biographia Literaria لكولرج كانت وما تزال هي عماد التفكير النقدي عن الخيال عند الرومانسيين. وهذه الفقرة هي: «الخيال إذن هو أما أولي أو ثانوي. أما الخيال الأولي فأعتبره القوة الحياة والواسطة الأولى لكل الإدراك البشري، كما اعتبره تكراراً في العقل المحدود لعملية الخلق الدائمة في الكينونة اللانهائية. وأما الخيال الثانوي فأعتبره صدى للأول يتعايش مع الإرادة الواعية، ومع ذلك فهو متطابق مع الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة وفي طريقة العمل... أما التصور fancy فإنه، على العكس من الخيال، لا يزيد عن كونه ضرباً من الذاكرة المتحررة من نظام الزمان والمكان ويختلط بتلك الظاهرة الحسية التي نعبر عنها بكلمة الاختيار ويتحول بموجبها. والتصور كالذاكرة لا بد أن يتلقى مواده جاهزة من قانون الترابط والتداعيات» (الفقرة الأخيرة من الفصل الثالث عشر).

فلنلاحظ أن التقسيمات عند الشعاعين الناقدين واحدة فالخيال عند الشابي قسمان: قسم يتفهم به الإنسان مظاهر الكون: وهو الذي يدعوه كولرج بالخيال الأولي، وقسم «أخذ لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف»؛ وهو الذي يدعوه كولرج بالخيال الثانوي الذي هو الجانب المبدع من جانبي الخيال لأنه - فيما يقول كولرج - يحل وينشر ويبدد من أجل أن يعيد الخلق»، وهذا القسم الثاني من الخيال عند الشابي يتفرع عنه قسم آخر هو «الخيال اللفظي» الذي يقابل ما يدعوه كولرج بالـ fancy،

ولا يكاد شرح كولرج لهذا الجانب من الخيال يختلف كثيراً عما يقصده الشاب حين يتحدث عن أن هذا القسم «يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير».

إن الشبه بين هاتين النظرتين، نظرة الشاب ونظرة كولرج للخيال، أشد من أن يكون وليد الصدفة، فكيف نفسره؟ هناك في مقدمة كتاب «الخيال الشعري عند العرب» التي كتبها الأستاذ زين العابدين السنوسي، الذي قدم «المسامر إلى منات المستمعين منها بنبورغ (الشابى) الباكر ووجهته في التجديد الألبى» (ص13) هناك إشارة إلى الكاتب الرومانسى دي كونسى، معاصر كولرج، يقول فيها الأستاذ السنوسى أن دي كونسى كان «يحرص جيله - على رأس القرن التاسع عشر - على الاقتباس من آداب الأمم الحية المجاورة مثل الأدب الألماني والإنكليزي (بقوله)... (إن الأدب الذي لا يجب من غيره لا بد أن يدركه الهلك ويفنى)... (ص 11) . فإن كان الأستاذ السنوسى يقتبس مباشرة عن دي كونسى، الأديب من الدرجة الثانية، فقد نكون محقين عندما نقول إنه لا بد أنه اطلع على بعض كتابات كولرج، أهم ناقد إنكليزي في القرن التاسع عشر، وأنه ربما عرف الشابى على بعض أفكار كولرج.

لكن هذا القول يبقى ضمن باب التخمينات، ولا يقدم أو يؤخر من حيث القيمة. فالمهم هو أن الشابى قد تبنى هذه الأفكار إن كان أخذها عن كولرج - مهما تكن الوسطة - أو أنه اكتشفها بنفسه، وهو أمر يثير الإعجاب والعجب ومهمة الدارس هي أن يبين وجه التشابه، وأن يوضح قيمة هذه الأفكار في أدب هذا الكاتب أو ذاك.

2 - الأساطير

ينتقل الشابى في محاضراته أو مسامراته إلى الأساطير بشكل منطقي. فالقسم الأول من الخيال - حسبما رأينا عنده - هو القسم الذي يتعرف بواسطته الإنسان على الكون، والأساطير عند الشابى ليست مجموعة من الخرافات، بل هي «الكلمة الأولى التي توجسها الإنسان من تعابير الحياة وحاول أن يتفهم منها معاني هذا الوجود المتناقضة، وأنها هي الصوت الأول الذي أن بين جنبه من أصوات الفكر وأجراس الشعور، أو، بعبارة أدنى إلى الذهن، انها طفولة الشعر في طفولة الإنسان» (ص28-29).

هذا أيضاً كلام جديد لم نعتد عليه في الفكر العربي، وهو كلام شديد الشبه بأقوال جامبتيستا فيكو. فالمفهوم الأساسي للعلم الجديد عند فيكو - كما يقول تيرنس هوكس في كتابه البنيوية وعلم الدلالة (1977) - هو أن الإنسان البدائي (أو قل طفولة الإنسان باصطلاح الشاببي) يكشف عن نفسه لا باعتباره جاهلاً متوحشاً، بل باعتباره (شاعرياً) بشكل غريزي في استجابته للعالم، من حيث أنه يمتلك (حكمة شاعرية) داخلية تحدد طبيعة استجاباته لبيئته وتصوغها على شكل (ميتافيزيقا) قوامها الاستعارة والرمز والأسطورة» (ص12).

لست أقصد من الإشارة إلى فيكو أن الشاببي ربما أخذ الفكرة عنه، فأغلب الظن أن فكرة فيكو وصلت تونس من خلال فكرة أوغوست كونت عن المرحلة اللاهوتية من تطور الفكر الإنساني نحو التفكير الوضعي، وإنما أقصد أن هذا النوع من التفكير كان جديداً كل الجدة، وأنه كان يدل على حاجة لإعادة النظر في طريقة تعاملنا مع بعض المفاهيم الأساسية في الفلسفة والشعر والثقافة.

يمضي الشاببي بعد ذلك إلى قسمة الأساطير العربية إلى قسمين: «الأساطير الدينية، ويندرج تحت هذا القسم ما كان من قبيل العوائد لأن أكثر هذه العوائد إنما هي عقائد متحجرة بمفعول الزمن»، والأساطير التاريخية (ص32)، وهي ما نسميه بال *Legends*. والشاببي ليس معنياً بهذه الأخيرة، بل بالنوع الأول لأن غايته هي معرفة حظ الأساطير العربية من الخيال الشعري، «ذلك الخيال الذي يحاول الإنسان أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة» (ص32).

والشاببي يرى أن أساطير العرب الدينية «لا حظ لها من وضاعة الفن وإشراق الحياة وأن من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الغضة الناعمة... بل إنه ليعجزه أن يلقى فيها حتى تلك الفلسفة الشعواء الكالحة التي تطالعه في أساطير الاسكندناف» (ص33). والشاببي يشير هنا إلى معرفته بأساطير اليونان والرومان، وهي معرفة تشهد عليها إشارته المتناثرة هنا وهناك في المسامرة والأشعار إلى بعض هذه الأساطير، كما في إشارته بعد صفحات إلى قصة افروديت وإيروس وقصة الصدى Echo المدهش وهيرا، وقصة شجرة الحياة الاسكندنافية.

كانت عبادة العرب لألهتهم - فيما يقول الشابي - على أحد ضريين إما تأليه الأجداد أو تقليد غيرهم من الأمم في عبادة آلهتها، وبعبارة علمية ان الباعث لتلك العقيدة الوثنية في انفس العرب لم يكن هو «التشخيص» أي أن يخلع الإنسان على ما حوله من الأشياء ثوب الحياة وينظر إليها كأرواح حية نامية تشاركه الحس والحياة» (ص34)، أما اليونان فكانت أساطيرهم عن آلهتهم «أراء شعرية يتعاقن فيها الفكر والخيال، فكل الهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فياض... فكما أنهم جعلوا للحب إلهاً وللجمال الهة فكنك جعلوا للحكمة الهة وللشعر والموسيقى إلهاً ولغير هذه من المعاني العميقة ومظاهر الكون الرائعة أرواحاً وحياة تحس» (ص40).

كل هذا الكلام لابد أنه أتى الشابي من الغرب وأهم ما فيه - بما يتضمنه من كلام عن فكرة التشخيص الجديدة على الفكر النقدي العربي ومن نظرة جديدة إلى وظيفة الأساطير في الثقافة - هو أنه كان يعبر عن حاجة حقيقية لدى الشاعر العربي إلى اللجوء إلى هذا المصدر الهام من مصادر الإبداع الفني، وهو ما بدأ الشابي بالتعبير عنه في بعض قصائده، وهو ما اثمر فيما بعد في الشعر الذي كتب في النصف الثاني من القرن العشرين وعاد فيه الشعراء من أمثال جبرا إبراهيم جبرا والسياب والبياتي وأدونيس إلى الأساطير اليونانية والبابلية والفينيقية، وتبلور بعضه في مدرسة لقبت بمدرسة الشعراء التمزيين.

3 - الطبيعة

يقدم الشابي في هذا الجزء من «المسامرة» نظرية يدعوها نظرية «الوسط الطبيعي» وكيف يؤثر هذا الوسط على شعر الشعراء. ويقسم الأدب العربي إلى أربعة أقسام رئيسة هي الجاهلي والأموي والعباسي والأنلسي. ويخلص إلى القول ان القسمين الأولين يعكسان قساوة الطبيعة في البيئة العربية، وفيهما كان شعر الطبيعة عرضياً. ثم ازداد الإهتمام بالطبيعة عند العباسيين والأنلسيين بحكم تحضرهم واحتكاكهم بالأقوام الأخرى. وينتهي الشابي إلى مقارنة كل هذا الذي عند العرب بكلمتين «لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما للامرتين وأخراهما لجيتي «البين» الفرق بين الرنة العربية السانحة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية» (64-65) ويسأل مستمعيه بحق ما يقدسون في هذا العالم:

«هل تجدون بين شعراء العربية هذه الروح القوية المضطربة الشاعرة، هذه الروح التي تنتظر إلى الطبيعة كلها ككائن حي يترنم بوحى السماء فيثير في حنايا النفوس ما تثيره أنات القيثارة في يد الفنان الماهر من هواجس الفكر وسواحي الشعور. هذه الروح البقطة التي تحس ما في قلب الطبيعة من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الإلهي الوضي»، فإذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق، وإذا العالم كله معبد لهذه الحياة» (ص65)

هنا أيضاً قد لا نعرف عن يكتبس الشابي ما يكتبسه عن لامرتين وغيته، ولكن الأهم من الإقتباس هو ما تعبر عنه هذه الأفكار من الحاجة إلى النظر إلى الطبيعة نظرة غير سطحية تكفي بالوصف الخارجي، نظرة ترى في الطبيعة كائناً حياً يستطيع الإنسان أن يتناغم معه وأن يقرأ فيه نفسه، وهو ما يقول عنه ولك إنه ميز شعراء الحركة الرومانسية في أوروبا.

لم يكن وقع المسامرة على كثير ممن استمعوا لها أول مرة وقعاً مريحاً. فهذا زين الدين السنوسي يقول إنه لما سمعها لأول مرة خرج من قاعة الاجتماع مهتم العقل، أكثر مما كان «منبسط النفس»، بل أنه خرج «منكمش النفس واجفها»، وحادث في الأمر كثيرين «فإذا بهم يجمعون على تقديس الفكرة والإعجاب بالمسامرة، وإنما يلمح بعضهم إلى أنهم يشعرون بجراحة الخطيب في التنويه بالمرض والإشادة بالداء» (ص13).

وهذا أمر طبيعي. فقد كان الشابي يحاول الهدم من أجل إعادة البناء ولم تكن مهمته باليسيرة. كما كانت حماسته للغرب واستهائته بالعرب من الصراحة والجراءة ما أفرغ مستمعيه لأنه هدد مسلماتهم وزعزع ثقتهم بأنفاسهم. لكن هذا هو شأن المجددين المبدعين؛ لابد من استعمال الفأس لاقتلاع الجذور الميتة.

أيها الشعب! ليتني كنت خطاباً فأموي على الجنوح يفاشي!
ليتني كنت كالسيول، إذا سالت تهدد القبور ومساً برمس!
ليتني كنت كالرياح، فلطوي كل ما يخنق الزهور بنحسي!
ليتني كنت كالشتاء، أغشي كل ما أنبل الخريف بقرسي!
ليت لي قوة العواصف، يا شعبي فألقي إليك ثورة نفسي!
ليت لي قوة الأعاصير إن ضجت فاندعوك للحياة بنفسي!
نعم! كان الشابي يدعو للحياة!

السادة الزملاء الأعزاء، سيداتي الفضليات: سنسعد هذا المساء بالاستماع إلى محاضرتين هامتين، الأولى للدكتور الباحث محمد حسن عبدالله، والثانية للدكتور الباحث أحمد الطريسي أعراب. وقبل أن نقدم السيدين الفاضلين أريد أن أتقدم أمامكم ببعض ما يتعلق بحياة الدكتور محمد حسن عبدالله، وهو من أعلام مصر الحبيبة، من مواليد المنصورة محافظة الدقهلية 1935 حصل على ليسانس أداب من جامعة القاهرة 1961، ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة 1966، دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس 1970، عمل أستاذًا للنقد الأدبي بجامعة القاهرة، ثم رئيسًا لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بكلية التربية بالفيوم. من مؤلفاته: عز الدين بن عبد السلام، أنفاس الصباح، الشعلة وصحراء الجليد، الواقعية في الرواية العربية، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، صحافة الكويت في ربع قرن، ديوان الشعر الكويتي، مقدمة في النقد الأدبي، صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، الصورة والبناء الشعري، صورة المرأة في الشعر الأموي.

إن أقدم الأستاذ الجليل أرجو أن أنبه إلى أن الفترة محددة للمداخلة من أجل احترامها أولاً، ومن أجل تمكين السادة المستمعين من فرصة مناقشة الأستاذ المحاضر محمد حسن عبدالله فليتفضل.

أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية «المشرق العربي»*

الدكتور محمد حسن عبدالله

الفصل الأول : مسائل أولية:

«أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية : المشرق العربي» هو موضوع هذه الدراسة، وهو موضوع مترامي المسافات، غامض العلامات، تتصارع فيه الاحتمالات والظنون والأوهام والحقائق، وتتداخل، ربما بدرجة تجعل بلوغ اليقين العلمي محالاً أو قريباً من المحال . غير أن هذا لا يعني عبث المحاولة، أو عدم الثقة في النتائج التي قد نصل إليها، ولو عبر «الحوار» مع هذه الصفحات، وحتى إن اعتبرت نتائج نسبية، أو مرحلية، لأننا نسلم - من حيث المبدأ أن الشابي شاعراً لم يكتشف بعد في موطنه، أو لم تكشف صفحات حياته ومختلف علاقاته وكتابات المتنوعة، وظروف هذه الكتابات، كما عايشها أبناء جيله، وكما ينبغي أن يسبر غورها، ويختبرها الجيل التالي، أو الأجيال، التي تلبس الحياة ذاتها، والبيئة، وطبائع المجتمع، وأسس الثقافة السائدة، التي أثرت في الشابي إيجاباً أو سلباً . ليس في نيّتنا أن نغادر حدود عنوان هذه الدراسة، غير أن وضعها في إطارها -أو سياقها الصحيح يستدعي تحديد بعض المسائل .

1- هاجس العزلة

قد يكون الشعور بالعزلة لدى مثقفي المغرب العربي، وأن أهل المشرق عامة، المثقفين منهم بصفة خاصة لا يولونهم القدر اللائق من المعرفة والتقدير، قد يكون هذا الشعور قميناً بأن نفتتح به تلمس آثار الشابي في المشرق العربي، لأننا نجد جذوراً لهذه

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته .

الشكوى المستمرة واضحة متغلغلة في عاطفة بعض الأدباء، المعاصرين للشابى⁽¹⁾ لم يكن الشابى منهم، واذ يبلغ بعض هؤلاء بشكواه أن ينكر أي فضيلة أوفضل لهذا المشرق، نجد الشابى عازفاً عن الحديث حول هذا الموضوع، فإذا اعترض حواراته ظهر أنه - وقد عانى من أهل الوطن ما عانى - يعلق ما بقي من الأمل على إطلالة شعره من النافذة المشرقية. إن رسائل الشابى المتبادلة مع صديقه محمد الحليوى تؤكد هذا المنحى - مع الفارق، بين الأدبيين، فالشابى يلح في تعقب مؤلفات العقاد، ويقول عن «ساعات بين الكتب» إنه «لا ينتج إلا عن ذهن جبار ولود، وعبقورية نادرة خارقة»⁽²⁾

ويعلن إعجابه بشعر العقاد في «وحي الأربعين»⁽³⁾ مما يعني اهتمامه، أو محاولة حصر اهتمامه في النتاج الأدبي، دون تجاوز هذا الاقليلا، حين تستدرجه المناقشة إلى هموم الثقافة في وطنه، ومقارنتها بما يجري في المشرق، أما محمد الحليوى فإن هاجس العزلة، وأوهام الهوان تفسد عليه رؤيته وثبات رأيه، وتدفع به إلى تناقضات تنال من استقامة تفكيره. إن آراءه الأدبية أقوى وأصل من آراء الشابى، وهذا واضح في الرسائل المتبادلة بينهما⁽⁴⁾، غير أن «تصوره» لبلدان المشرق، لمصر بصفة خاصة، يجعله غير قادر على اكتشاف ما ينبغي عليه عمله ليصل بإبداعه إلى القارئ الذي يتجاوب معه، وتكتمل به دائرة التفاعل. ففي الوقت الذي يعلق فيه أمل رد الاعتبار للشابى واشتعاره على النشر في مجلة «أبولو»، ويقول: «فلعل عبقريتك تظهر في مصر حين لقيت الغمط والسكران هنا»⁽⁵⁾، وفي الوقت الذي يرحب فيه أبو شادي بما سيكتبه الحليوى (ترتيباً على تزكية من الشابى لصديقه) نجده يعقد العزم على الكتابة لمجلة «السياسة الأسبوعية»⁽⁶⁾، ويقول الحليوى: «وما دمننا على فقرنا في الصحف والمجلات فيجب أن نؤلى وجوهنا شطر مصر، ولكن علم الله أن ذلك يحز في نفوسنا»⁽⁷⁾ إننا - وينبغي أن يكون هذا واضحاً - لا نتعقب هذا الجانب في التكوين النفسي والفكري لأحد معاصري الشابى القريبين منه، لكي نصدر حكماً بالصواب أو الخطأ، أو لننل على اضطراب المواقف واختلاط الآراء، وسنشعر من قراءة رسائل الشابى والحليوى كليهما أن الحياة الثقافية في مصر، (والمشرق عامة) كانت قريبة منهما، بل إن بعض رشاش معاركها الأدبية الساخنة قد أصاب الحليوى بصفة خاصة، مما أثار نقمته على مصر والمصريين⁽⁸⁾، لكن: هل كان هذا سبباً في العزلة وتسلب الشعور الحاد بها والعجز عن تخطي الحائل، أو كان نتيجة لها؟

حين ظهرت مجلة «العالم الأدبي» التونسية علّق عليها المثقفون التونسيون الكثير من الآمال، ومن بين هذه الآمال، أو في مقدمها، إطلاع المشاركة على نهضة الأدب التونسي، هذه عبارات الشابي في رسالته إلى الحليوي (بتاريخ 21 مارس 1930) يقول عن المجلة : «لقد أحدثت من الرجة في الخارج ما أحدثت، وغيّرت نظرة الشرقيين إلى تونس تغييرا ما كانوا يتوقعونه، وأصبحوا ينظرون إلينا نظرة لم تكن من قبل . لقد كتبت عنها كثير من الجرائد والمجلات الشرقية ... إن «المقتطف» قالت ما مضمونه إن من العار علينا أن تكون في تونس مثل هاته النهضة، وهذا الشباب، وهاته الحركة الفكرية، ثم لا نعلم بها ولا نتحدث عنها، فإننا ما كنا نحسب في تونس مثل هاته اليقظة الفكرية التي رأيناها في «العالم» التونسي، والذي أرانا أن الشعب التونسي شعب يحسّ بالحياة حقاً»⁽⁹⁾ فكيف كان ردّ الحليوي على حديث الشابي الراضي الفرح بظهور «العالم» وجناها الطيب في المشرق؟ «أخي العزيز. لا أقول لك جديدا إذا قلت إنني كنت تارة أتالم وأحزن لحالتنا البائسة، وتشبّث قوامنا وخفوت أصواتنا وخلو تونسنا من كل حركة فكرية وكل حياة أدبية، ويقائنها بلدا هادئا مسالما بعيدا عن كل الحركات الثائرة والتطورات الطافرة، ثم أسخط وأحنق تارة أخرى على الشرقيين عامة، والمصريين خاصة، أولئك الذين لا يزالون يحسبوننا من الهمج - كما قلت - فلا يرون لنا أية مزية، ولا يعترفون لنا بأية مكانة، ويسقطوننا من حسابهم كما يسقطون من حسابهم زنوج أفريقيا وهنود أمريكا، بل ولا يعرفون بالضبط حتى موقع بلادنا من أفريقيا الشمالية . ولقد كنت أحمل من هاته الإهانة المزرية، وهذا الاحتقار الشائن أبهظ الأحمال وأفدحها، واتحرق على أن ليس لنا صحافة راقية، أو مجلات جدية، نسمع فيها أصواتنا، بل صرخاتنا إلى هؤلاء الصم، ونزيرهم بالبرهان المحسوس أننا أحياء حقاً، وأن فينا على - الأقل - شبابا تغلّى في شرايينه دماء الشباب، وينبض قلبه بنبضات الحياة...»⁽¹⁰⁾ .

إن النبرة الغاضبة في ردّ الحليوي، تجعل من رسالته وثيقة نفسية (فالغضب ليس رايًا) وبخاصة أن الرسالة التي تحمل الاتهام تتضخّن البراءة من هذا الاتهام، فإذا كان الحليوي يرى حال الثقافة في تونس زمانه بائسة، ويرى المثقفين مشتتين، وأصواتهم خافتة .. إلخ، فماذا في استطاعة منطقة أخرى أو بلد آخر (ليس له عليه ولاية، ولا الطريق سالكة إليه) أن يصنع من أجله ؟ ثم .. ألا يدل هذا الصدى الطيب المرحب، الذي صنعه وصوله

أول مجلة تونسية إلى المشرق، على انتفاء تهمة التحامل، والتجاهل والرغبة في الاستثناء بالأضواء؟؟ أكثر من هذا سنجد الحليوي (في رسالة إلى الشابي بتاريخ 27 فبراير 1933 أي بعد الرسالة السابقة بثلاث سنوات كاملة) يستقبل مجلة «الرسالة» وعددا من المطبوعات المصرية، ويتضح حرصه عليها وشغفه بها، ثم يقول: «ولا شك أن مصر ستردنا بكتبها ومجلاتها فلا نعود نجد مكانا نتنفس فيه الهواء، أو يدخل لنا منه النور. أما تونس فهي باقية على همومها وخمودها، حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا»⁽¹¹⁾. هنا سيدل ظاهر القول على أن الحليوي نفسه هو الذي ينمي في داخله روح العزلة، ولا يريد أن يستقبل تلك الآثار القادمة من المشرق (ربما من مصر خاصة) حتى يتنفس براحة، ويستقبل النور الذي يلائم عينيه. ولكننا نبتعد عن الإنصاف إذا وضعنا الأمر برمته في هذه الصيغة، وعبارته الختامية عن تونس الخاملة توضح أسباب غضبه ووجهة نقمته الحقيقية، إنه ناقد على الأوضاع في وطنه أصلا، الأوضاع العامة، وفي مقدمتها مكانة الأدب، ودعوات التجديد فيه، ومنزلة مبدعيه، إنه يحب تونس أولا، وهذا حق، ويريد أن يكون حبه لها صافيا خاليا ليس فيه شية من نقص، لكن، أنى له هذا وهو يلاقي أهوال الجمود والتعويق أينما ذهب. في مذكرات الشابي ما يدل على أنه ذهب إلى النادي الأدبي، أكثر من مرة، لحضور اجتماع أو إلقاء مسامرة. ومحااضرة، فيجده مغلقا، وأن الجمهور، في تلقي الجديد: إما لائم أو ناقد أو صامت لا يبدي رأيا، حتى لقد اعتبرت مسامرتة عن «الخيال الشعري عند العرب»، عند بعض الجبهة زندقة وكفرا، فحق له أن يقول بحزن شفيف وأمل مشرد: «الآن أنكرت أنني غريب بين أبناء بلادي، وليت شعري، هل يأتي ذلك اليوم الذي تعانق فيه أحلامي قلوب البشر، فترتل أغاني أرواح الشباب المستيقظة، وتترك حنين قلبي وأشواقه أدمغه مفكرة سيخلقها المستقبل البعيد، أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة»⁽¹²⁾....

يتضح لنا أن المجتمع التونسي عامة، ومجتمع الموظفين (الذين وصفهم الشابي في مذكراته بأنهم أشباح خشبية في موكب الاستعمار العظيم: ص23) ومجتمع المثقفين بصفة خاصة، لا يقدر التجديد ولا يرحب ببشائره التي يحملها الشابي والحليوي وخريف والبشروش وقلة تماثلهم، ومن ثم لم يكن بد من البحث عن «نافذة» تمكنهم من التواصل مع الدنيا الجديدة الحافلة بالحركة وروح الصراع، فكانت مجلة «العالم» خطوة أولى، وكانت

أبولو - الجماعة والمجلة - خطوة ثانية، ولم تكن أي منها خطوة حاسمة أو كافية لتحقيق الانتصار بالجديد، وللجديد، ومن هنا كان القلق، وكانت هواجس العزلة، وكان الاتهام الجاهر للمشرق، ولأقرب المشرق وأحفظه بالنشاط والتطلع إلى التجديد .

ويعد .. فما الذي نستخلصه من هذا الطرح لمسألة العزلة ؟ نستخلص أنها وهم سائد، وحجة جاهزة لتبرير القصور أو التقصير (المتعدد الأسباب) ولا يعني هذا إصدار صكّ التبرئة الأبدية للطرف الآخر، فلا بد أن عليه واجبات كان ينبغي القيام بها، وسنرى - في علاقة الشابي بالمشرق تحديداً - أن الطرف الآخر هو الذي قام بما يجب عليه القيام به، فابوشادي هو الذي كتب إلى الشابي، وقدره، وأكبره، وأنزله منزلته اللائقة على صفحات أبولو، واستكتبه مقدمة أحد دواوينه . وقد نجد برهانا إضافيا فيما نرى أنه لا يحتاج إلى برهان، ففي صميم فترتنا هذه لا تزال تهمة الاستعلاء والعزلة مصلطة على عنق المشرق، يريدونها أكثر من مفكر وأنيب من أصحاب المكانة والدراية، فهذا محمد مزالي يكتب عن «ظاهرة العزلة الفكرية بين المشرق والمغرب» فيرى الواقع ويقرره، لكنه يخطيء الاستنتاج، إذ يقول : «ولاحظنا أكثر من مرة أن هذه العزلة الفكرية والأدبية من جانب واحد في غالب الأحيان، إذ رجال الثقافة في تونس خاصة، وفي بلدان المغرب العربي الكبير عامة، وخلافا لموقف زملائهم بالمشرق، متفتحون -ماضيا وحاضرا- على المشرق العربي، متطلعون إلى ما يؤلفه وينشره علماءه وأدباؤه، متتبعون بكل شوق ولهفة لنشاط حركته الثقافية، بل إنهم زاهدون أحيانا في إنتاج ذويهم، لا يكثرثون به، ولا يمدون أبصارهم إليه، ألا إذا شهد له شاهد من المشرق، كما حدث بالنسبة لأبي القاسم الشابي عندما نشرت مجلة «أبولو» نماذج من شعره من نحو أربعين سنة»⁽¹³⁾ ونحن نرى أن الثقافة بين الحضارات تخضع في حركتها لقانون تلاقي المدنيتين⁽¹⁴⁾، وفي داخل إطار الأمة الواحدة يحكمها قانون «الأواني المستطرقة»، وهذا يحدث ليس بين الدول وحسب، وإنما بين أقاليم الدولة أيضا . «ومثال» الشابي بصفة خاصة يدل على عكس ما أريد به، فكما عرفنا، وسنعرف، كان التواصل نتيجة فعل «مشرقي»، وكان هذا الشاعر قد بلغ درجة من التجويد الفني أحلته مكانا بارزا في جماعة أبولو، ولم يقصد من الترحيب بشعره أن يكون تونسيا على صفحات مجلة مصرية (!!!) وإنما كان واحدا في مجموع متجانس يهدف إلى غاية واحدة، وهنا تظهر أهمية أن نتفحص اتجاهات ومستويات الأداء الفني في الشعر

التونسي لنحدد لماذا كان الشابي مثلاً فريداً في مرحلته ؟ وهل كان هو وحده الذي يملك صدراً سليماً وعاطفة مستقرة تجاه المشرق، في حين كان غيره مشقت العاطفة مبلبل المشاعر، ففعل موهبته، وعكر قنوات الاتصال، ولم يبلغ ما يتعنى هنا أو هناك ٩ .

ونعود إلى مثل محمد مزالي الذي يعاود طرح موضوع العزلة فيكتب تحت عنوان: «وظلم ذوي القرية» يصب غضبه على الجغرافيا والتاريخ والحاضر والمستقبل، فيأخذ على الإصطخري أنه يعتبر المغرب العربي «كمّ الثوب» وهو بمثابة «ذيل الطائر» في نظر ابن الفقيه، «بينما يقول ابن حوقل والمقدسي والمسعودي عن مصر إنها أحد جناحي العالم، وعن القاهرة أنها قبة الاسلام»⁽¹⁵⁾ أما هذه العبارة الأخيرة فقد قرأتها بقلم العلامة التونسي العظيم ابن خلدون الذي عاش في مصر ربيع قرن من عمره المشر⁽¹⁶⁾.

إن الانطلاقة الثقافية إلى آفاق تتجاوز حدود الاقليم، ويتحول بها «الوطن» من «مستهلك ثقافي»، أو مستقبل، إلى «منتج»، ومؤثر، تعني - مع الأصالة والتميز الذي يرتكز على الوعي بالشخصية المحلية وعمق التعبير عما هو انساني منفرد في الضمير العام - أن يملك هذا الاقليم الوعي بذاته، وبدوره التاريخي الذي تميز به عبر العصور، وبدل على وجوده، وأن يملك «اللغة» القادرة على إبلاغ رسالته إلى سائر بقاع الثقافة القومية . إن البشير بن سلامة الذي اشرف على «ملتقى الأدب التونسي» يعزل عزلة هذا الأدب من داخله أصلاً، كما اشارت بحوث المشاركين في الملتقى ومدخلاتهم «إذ هي لاحظت أن الادب التونسي لا يقوم بدوره الوظيفي في المجتمع ولعله لأن الاديب التونسي لا يحتل المنزلة اللائقة التي تنبغي له، سواء بسبب الظروف الحافة الطاغية عليه، أو بتقصيره في مجابهة أوضاع تتقلب وتتغير حسب معطيات لم يقدر على التحكم بها أو الكشف عنها .

ولعل السبب الرئيسي - كما لاحظت اللائحة - هو : عدم تجسيم الاختيار اللغوي، وبلورة الاتجاه الثقافي القومي في مجال الإدارة والتعليم والحياة اليومية، وهو الذي عرقل الأدب التونسي عن الانتشار، والأدباء التونسيين عن القيام بدورهم الطبيعي ولا ننسى ما لوسائل النشر والتوزيع من مسؤولية في كل هذا⁽¹⁷⁾ .

إن «لغة» التعبير لفتت اهتمام المفكرين والباحثين في تونس - خاصة - وهذه دراسة مستفيضة لمحمود النوادي، بعنوان : «مشكلة تأصيل الثقافة والحضارة التونسية»⁽¹⁸⁾

يشكو سيطرة التقليد، والتذبذب في التربية القومية، ثم يتوقف عند الجانب اللغوي، فيلاحظ أولا وجود فارق واضح بين مثقفي المشرق العربي، ومثقفي المغرب العربي، فالفريق الأول «لهم سهولة في التعبير بالعربية الفصحى أو الدارجة» أما الفريق الآخر «فنادرا أن تجد بينهم من لا يخلط كلامه الدارج والفصحى بنصيب لا يستهان به من الكلمات والعبارات الفرنسية» ثم يضيف ملاحظة مهمة تضعنا في صميم تجربة الشابي وكيف ملك مفاتيح التجاوز : «ولكنني لاحظت شخصا أن أبناء المغرب العربي الذين لهم زاد من العربية الفصحى وعناصر الحضارة العربية الإسلامية لا يجدون صعوبات في التفاهم مع الشرقيين سواء بالدارجة أو العربية الفصحى» . إن «توصيات» ملتقى الادب التونسي عن تقصير الأديب عن القيام بدوره في المجتمع (بصرف النظر عن الأسباب) وعدم حسم قضية الاختيار اللغوي، قد برئ منهما أبو القاسم الشابي، كما برئ من اضطراب العاطفة تجاه المشرق، ومن ثم تحققت لأدبه كل مهيئات التواصل والانتشار .

لا بد أن نشير في ختام هذه الفقرة أن الوضع الآن مختلف، لأسباب موضوعية أصلا، في مقدماتها معارض الكتب ووسائل التوصيل الحديثة، ومن قبلها أن المغرب العربي فيه الآن من المبدعين والدارسين والباحثين والنقاد من يملكون مستوى الريادة، ويستحقون أن نسعى إلى نتاجهم الثقافي أينما كان .

2- ثوابت التأثير

إن الحكم على شيء فرع عن تصوّره، وما لم نملك الرؤية الواضحة المحددة لامر أو لشيء، فإن تعاملنا معه، وتأثرنا - إيجابا أو سلبا - به، يظل يخضع لعنصر المصادفة ولتفاعلات الفهم الخاص، وفي كل الأحوال يبقى هذا التأثير محكوما بالفكرة الناقصة، في سياق طرح مسألة «العزلة» تلمسنا مكن القوة في شخص الشابي، وفكره، وفنه الشعري . لم تحبطه مشاعر محرقة عن العزلة أو التبعية⁽¹⁹⁾ كما كانت تطلعات فكره وأحلام شعره مع ثورة التغيير في اتجاه الحرية والكرامة الإنسانية، وكانت ثقافته العربية الإسلامية تمثل القاعدة اللغوية والانتمائية التي ثبتت قدماء عليها، وفتحت أبواب القلوب أمام الطرقات الأولى لقصائده . وإذا كانت مدرسة الديوان (شكري والعقاد والمازني) وبعض الأعضاء

الذين اعتمدت عليهم جماعة أبولو فيما بعد، إذا كانت جهودهم الفنية قد سبقت ظهور شاعرية الشابي، فليس معنى هذا أن الشابي أخذ يعزف على أوتارهم ليجد لنفسه مكانا بينهم، وسنرى - فيما يأتي - أنه لم يكن «صورة» أو صدى لأحد منهم، وسنعرف أنه تميّز بمنحاه الخاص حتى حين يعدُّ في زمرتهم، وهنا نقرر أن ثورته «الرومانسية» كانت دوافعها في تكوينه الثقافي المبكر في بيئته الاسرية، ثم في نفسيته وظروف حياته، وفي الطور الاجتماعي الذي كانت تجتازه تونس . ليس مصادفة أن الشيخ محمد بن بلقاسم الشابي - والد الشاعر - كان من متخرجي الأزهر، وأنه أقام في مصر سبع سنين - أوائل هذا القرن العشرين⁽²⁰⁾ - مما يعني أن هذا الوالد عاصر ثورة الامام محمد عبده (توفي عام 1905) على المناهج الأزهرية التقليدية . وربما عاد بفكرة عن الحياة الثقافية في مصر هي التي وجهت مشاعر ولده نحو المشرق . مع هذا كان الشابي ابن بيئته الخاصة، ومجتمعه التونسي قبل أي شيء آخر، ودليل هذا أنه لم يكن صوتا منفردا بين مثقفي زمانه، وإن يكن أشدهم معاناة لحساسية نفسه وظروفه الخاصة، يشاركه تمرده الروحي وتطلعه إلى التجديد : الطاهر الحداد، ومصطفى خريف، ومحمد الحليوي . ويشير ابو زيان السعدي إلى ملاسبات نشأة التيار الرومانسي في الشعر التونسي . إذ يذكر أنه نجمت بتونس أحداث جسام أدت إلى خطوات تجديدية قيمة، ويضع الشابي والحليوي في مقدمة الذين غيروا صورة الشعر وجوهره أيضا في تونس، ويضيف إليهما منور صمادح الذي بدأ بتقليد الشابي، ولا يخدعنا أن الباحث يشير إلى بعض أحداث جرت بعد رحيل الشابي، مثل: فشل الحركة النقابية الاولى، والمحاكمات الشهيرة، بما في ذلك حوادث 9 أفريل الرهيبة، ثم مقدم الحرب الكونية الثانية⁽²¹⁾، فالشابي قد رحل مبكرا، في مستقبل عمره وكان يحتسب شابا، بل في ريعان الشباب، لو أن عمره امتد ليعاصر تلك الاحداث . والخلاصة أن تونس لم تكن في طورها الاجتماعي المعاصر لحقبة الشابي حالة منفردة، وكذلك لم يكن الشابي بين شعراء مرحلته، وأن هذا كان من العوامل الإيجابية التي ساعدت على التأثير به في بلاد المشرق العربي .

ثم نرصد العوامل المعاكسة للتأثر، تلك التي أدت إلى تأخره أو تشبته، أو غموضه، فنكاد نحصرها في تأخر نشر ديوانه، وأثاره الفكرية بعامة، فضلا عن التعريف به ذاتا، وتجربة، وفنا . هذا ابو القاسم محمد كرو، الذي وقف جهده العلمي على خدمة آثار الشابي والتعريف به . يقول عن الديوان:

«كان الشابي قد اختار لديوانه عنوان «أغاني الحياة» واعتزم طبعه في مصر بأشراف وتقديم صديقه الدكتور احمد زكي ابو شادي⁽²²⁾، ولكن الموت عاجله قبيل تحقيق أمنيته بساعات معدودات، فقد قيل إن الشاعر كان ينوي إرسال مخطوطة الديوان بالبريد إلى صديقه ابو شادي صبيحة اليوم الذي توفي في سحره، ومنذ مات الشابي عام 1934 والقراء عامة، والأدباء بوجه خاص يترقبون صدور الديوان بفارغ صبر، ولكن لم يتح له ان يظهر إلا في عام 1955، اي بعد إحدى وعشرين سنة !!، وعندما ظهر الديوان لاحظ اصدقاء الشابي والمتفرغون لبحث ادبه وحياته انه جاء خاليا من جميع الميزات الضرورية لطبع أي ديوان، فضلا عن ميزات اخرى كانت موجودة في مخطوطة الديوان، فاستبعدت لأسباب ما تزال مجهولة . ولعل أهم ما افتقد من الديوان المطبوع : هو تاريخ القصائد، ذلك أن تأكيدات متعددة جاءت من عدة اشخاص ثقة تفيد بأن كل قصيدة في مخطوطة الديوان كانت مرقمة بتاريخ هجري يشمل السن والشهر واليوم»⁽²³⁾

ان الاقتباس السابق يحدد امرين في غاية من الاهمية : ان ديوان الشابي لم ينشر الا بعد رحيله بأكثر من عشرين عاما، رغم أنه كان جاهزا تماما للنشر يوم رحيل صاحبه، وانه لم ينشر كاملا وانما استبعدت منه قصائد لأسباب يصفها ابو القاسم كرو بأنها ما تزال مجهولة، ولا نحسبها كذلك، وإن تكن مجهولة لديه حين كتب هذا الكلام عام (1961) فما نزلها تبقى مجهولة إلى اليوم، ولا بد من الربط بين الأمرين فنعرف ان هذه القصائد التي استبعدت هي ذاتها السبب في تأخير النشر أكثر من عشرين عاما، وهذا أمر له أشباه ونظائر في البيئات المحافظة المغلقة، حيث تضيق أسرة الشاعر بجراته وتمرده، او بنزواته وتجريحه، او بصراحته ومباشرة إشاراته، او بمعارضته لأهل السلطان ومن يملكون القدرة على إلحاق الأذى، أو بكل ذلك بالطبع في بعض الحالات، فتفرح أو تكاد بأن الموت أسكت هذ الصوت الذي جعلهم يتجرعون القلق ولا يقدرّون على إسكاته⁽²⁴⁾. ويكتمل معنى الإهمال والرغبة الدفينة في التجهيل حين نرى وصف «أبو القاسم كرو» لنسخة الديوان المنشورة، فهي مشوهة، كثيرة الأخطاء بدرجة مفسدة لفهم المقصود أحيانا⁽²⁵⁾، وقد يدخل في مؤشرات هذه الرغبة الدفينة في التجاهل والصمت أننا نجد شقيق الشاعر يكتب ترجمة مختصرة عن حياته، بعد عشرين عاماً من رحيله، فلا نجد فيها لوعة الشقيق، ولا وعي الباحث، ولا تظن الدارس لما يحتاجه القارئ من الموضوع⁽²⁶⁾.

وإذاً، فقد ظلت المعرفة الشاملة بالشابي شاعراً معلقة في حالة من الانتظار حتى عام 1955 حيث ظهرت نسخة الديوان الناقصة، المشوهة، كما يصفها أبو القاسم كرو، مما يعني أن تأثير الشاعر ظل منقوصاً أو محرفاً طوال ربيع قرن، ليظل منقوصاً محرفاً بعد ذلك بصدور الديوان المنقوص. وإذ حق لنا أن نعتبر النسخة التي أشرف عز الدين اسماعيل على تقديمها، ودراستها شاملة لأكثر ما أبدع الشابي (وليس كل ما أبدع)⁽²⁷⁾. فإن هذا يؤدي إلى أن اكتمال صورة الشاعر حديثة جداً، وربما لم تختمر بعد، لتظهر آثارها بطريقة إيجابية، واضحة، يمكن للبحث العلمي أن يطمئن إليها.

إن هذا يؤدي إلى نتيجة محققة، هي أن صورة أبو القاسم الشابي (الشعرية) ظلت طوال ربيع قرن تقريباً تستمد من القليل الذي نشرته له مجلة (العالم العربي الأدبي) التونسية، ومجلة «أبولو» المصرية، ولا يحق لنا أن نعول على مجلة «العالم الأدبي» في أمر التعريف بالشابي وتقديمه للقارئ المشرق، حتى وإن تكن هذه المجلة هي التي أبلغت صوت الشاعر إلى شعراء المشرق وأدبائه، فما نظن أنها عمرت طويلاً بعد الشابي نفسه مما يعني أن الأمر كله أصبح معلقاً بما نشرته مجلة «أبولو»، وقد نشرت للشابي - تحديداً - ثمان عشرة قصيدة، هي، بترتيب النشر:

صلوات في هيكल الحب - السعادة - الأشواق الثائرة - الجنة الضائعة - أنا أبكيك للحب - الأبد الصغير - قلب الأم - في ظل وادي الموت - الصباح الجديد - الحاني السكري - الناس - الرواية الغربية - أيتها الحاملة بين العواصف - صوت من السماء - من أغاني الرعاة - إلى طفاة العالم - الإيمان بالحياة - نشيد الجبار⁽²⁸⁾.

وبصرف النظر عن أن تتابع نشر هذه القصائد لا يتسق وتعاقب تواريخ إبداعها كما هي مثبتة في نسخة الديوان التي نعتمد عليها، وقد يرجع الاختلاف إلى اعتبارات تتعلق بالنشر، «وتوضيب» المجلة، كما قد يرجع إلى أن الشاعر نفسه لم يكن يرسل قصائده تباعاً بتاريخ إبداعها، وإنما حسب رغبته الخاصة، أو رضاه عنها، وشعوره باكتمالها، فإننا نسجل الملاحظات الآتية:

1 - إن آخر قصيدة نشرتها أبولو، بالنسبة لتاريخ نظمها، وليس تاريخ نشرها هي قصيدة «إلى طفاة العالم» وتاريخ نظمها 8 أبريل 1934 مما يعني أنه ظل يبذل خمسة

أشهر أو نحوها دون أن يرسل إلى أبولوشيناً، ربما بسبب تدهور حالته الصحية، فأخر قصيدة تحمل تاريخ إبداعها هي: «فلسفة الثعبان المقدس» وهو 20 أغسطس 1934 أي قبل رحيله بأقل من عشرين يوماً.

2 - إن هذه المجموعة من القصائد التي نشرت على صفحات «أبولو» على مدى عام ونصف العام تقريباً قادرة على أن تعطي صورة تقريبية عن فن الشاعر، قادرة على إثارة الإعجاب به، ولفت الأنظار إليه، وسنرى أن أهم القصائد التي أثرت في شعراء آخرين معاصرين له تنتمي إلى هذه المجموعة بالذات ولكن ليس باستطاعة أحد أن يزعم أن هذه المجموعة ذاتها تمنح قارئها صورة كاملة لفن هذا الشاعر!! لقد تضمنت أهم أغانيه حقاً، بصفة خاصة: صلوات في هيكل الحب - الجنة الضائعة - في ظل وادي الموت - الصباح الجديد - أيتها الحاملة بين العواصف - من أغاني الرعاة - إلى طفلة العالم - نشيد الجبار. غير أنه أضاف إليها في الأشهر الثلاثة الأخيرة من حياته ثلاث قصائد لها أهمية خاصة: ما يمكن أن نعتبره الزفرة الأخيرة في قصيدة: شكوى ضائعة (5 أغسطس 1934) وما نعتبره وصية الشابي في قصيدة: الدنيا الميته (10 أغسطس 1934)، وما نراه قفزة في فن الصياغة الشعرية، والارتقاء عن أسلوب البوح والتعبير المباشر إلى ما يمكن اعتباره استخداماً للمعادل الموضوعي، في قصيدة: فلسفة الثعبان المقدس (20 أغسطس 1934) وهي آخر قصائد الشاعر!!

3 - إننا لا نهمل، ولا يحق لنا أن نهمل ماسبق إبداعه قبل التوجه إلى أبولو، مما لم يأخذ القارئ المشرقي به علماً (قد يكون بعضه قد وصل إلى عدد من الشعراء منهم أبو شادي الذي بادر بالكتابة إلى الشاعر يطلب مساهمته الأدبية) أو إبداع الشاعر إبان التواصل مع المجلة، لكن ظروفه، أو ظروف المجلة، لم تسمح بالنشر، من مثل هذه القصائد:

مناجاة عصفور - إلى عازف أعمى - إلى الله - النبي المجهول - حديث المقبرة - الساحرة... وهي قصائد ليس من الممكن تجاوزها حين نرغب في استخلاص صورة حقيقية شاملة لفن هذا الشاعر.

ننتهي إلى ماسبق أن قررناه، من أن المعرفة بالشابي في المشرق ظلت محددة، ومحدودة، بهذه القصائد الثماني عشرة التي قدمتها أبولو إلى القارئ في هذه البقاع، وقد

نحسن الظن أن نقول إنه في أعقاب رحيل الشاعر كتبت مقالات رثاء - كما جرى العرف - وأن هذه المقالات تضمنت إشارات إلى قصائد أخرى، أو قصائد إضافية، لكن القدر الموثق الذي لا يتعرض لاحتمالات اللبس هو هذه القصائد دون غيرها.

علينا أن نضع في اعتبارنا مدى انتشار مجلة أبولو إبان صدورها، وقد كان عظيماً، وبخاصة بعد أن أثارت حواراً حاداً مع مدرسة الديوان، وأذنت بمهاجمة العقاد، وتطلعت إلى «شكري» وأحيت من الاهتمام بخليل مطران مما لانجد ضرورة للاستطراد إليه. مع هذا، إذا كنا نرى أن الإعلام بفن الشابي وشاعريته، في الشرق، اعتماداً على مانشرت «أبولو» وحدها، كان ذائعاً، شائعاً، يائن بالتأثر الواضح، وإذا كنا نرجح أن مجلات أخرى قد جارت (أبولو) فأخذت تهتم بالشابي وقصائده، وإذا كان من حقنا أن نتصور أن هذا الاهتمام قد تصاعد عقب الرحيل غير المتوقع، الفاجع، للشاعر الشاب، فلا بد أن نوافق على أن هذا الاهتمام «الصحفي» مالبث أن خبا، وتراجع، وانحصر في اختيارات محدودة ككتب المدارس، فاستمر الاحتفاظ بالاسم، والوعي بالمنزلة، ولكن، دون تأسيس لهذا الوعي على خبرة حقيقية بفن الشاعر، لقد كان لزاماً على هذا الوعي أن ينتظر صدور الديوان (الذي ظهر بعد طول ترقب ناقصاً مشوهاً) وصدر عدد من الدراسات التي تأخرت أيضاً حتى بعد أن صدر هذا الديوان المتأخر!!.

لأنك أن «نتطوع» بإزجاء تهمة التقصير إلى شعراء المشرق وأنبائه في العناية بآثار الشابي والارتكاز على تجربته، وتنمية إبداعاته، فموطن الشاعر وأصدقائه أحق باللوم وتهمة التقصير. فهذا البشير بن سلامة يعترف بالتقصير في حق الرعاية لشعر الشابي، ويعتذر عن هذا بإهمال المشرفين على الثقافة بتونس لما يمثل وطنهم، وبالضغوط الاستعمارية، «لهذا، لم يكتب لأدب الشابي أن يعرف في تونس بصورة واضحة لا لبس فيها إلا بعد الاستقلال، سواء في المدارس أو في الحياة الثقافية»⁽²⁹⁾، ويعترف أستاذ بكلية الآداب - التونسية - وعضو اتحاد الكتاب هو - جعفر ماجد - أنه حاول بناء هيكل (ماكيت) عن الأدب في الصحف التونسية، (ولما شرعت في الموضوع وجدت نفسي جاهلاً لا أعرف عن ذلك شيئاً، وكنت أتهياً لتسجيل أطروحة عن الأدب الأندلسي، فلما تبين لي جهلي بالأدب التونسي تراجعت، وأحسست بنوع من الخجل، لأنني لا أعرف على الأقل الأدب التونسي في حقبة تمتد خمسين سنة إلى الوراء⁽³⁰⁾).

ومن الطريف حقاً، الجدير بالذكر، أن هذا الباحث الجامعي، عام 1977 لا يزال يعوّل على إعادة تصوير مجلة «أبولو» لتباع كما يباع الكتاب، ولتمكين الأدباء الشباب من الاطلاع على هذا الأدب⁽³¹⁾

إن محمد مزالي - رئيس اتحاد الكتاب التونسيين - الذي ندد بظلم ذوي القربى، يتسائل في افتتاح الملتقى: «هل إن مختلف الأجهزة الثقافية تخصص في برامجها للإنتاج التونسي ما يكفي وما يرضي»⁽³²⁾. والجواب بالسلب طبعاً!! لأن كثيراً من ادعاء العصرية يرون «أن رضا الغربيين عنا في نظر بعضهم أجدر بالسبق، وأولى بالثواب من رضا الوالدين»⁽³³⁾!! فإذا قلّبتنا صفحات هذا العدد الخاص من مجلة الفكر ورصدنا نصيب «الأدب التونسي في البرامج والبحوث الجامعية»⁽³⁴⁾ وجدنا نصيب الشابي منه محدوداً، ولكنه - على مستوى الدراسات العليا - يبدو مناسباً، فهناك أربعة بحوث على مستوى الإجازة والتبريز، وقد نشر أحدها، أما على مستوى التعليم العام فنلاحظ مزاحمة تبعد الشابي عن مكانه اللائق، ففي مكتبات المدارس كتابان عن الخيال الشعري عند العرب، والشابي من خلال يومياته، أما النصوص المقررة على طلاب المدارس، فهي - في مستوى الصف السادس - وافية، حيث تشمل رسالتين، ومذكرتين، وثلاث عشرة قصيدة، أما في المستويات الأخرى فتجتمع القلة، أو الندرة، مع سوء الاختيار⁽³⁵⁾

ما الذي ترتب على تأخير إبراز شعر الشابي في صورة موثقة، كاملة، عن مواعده الصحيح أكثر من عشرين عاماً؟ هذا هو السؤال المهم الذي ينبغي أن نضعه أمامنا ونحن نبحث عن أثر الشابي في شعراء المشرق، وفي حركة الشعر العربي بوجه عام؟!

إن عبارة «سقط سهواً» الشائعة في لغة الصحافة حين تريد أن تعتذر عن نقصير، تبدو دقيقة وقاسية، حين تطلق على ديوان (أبو القاسم الشابي)، لا يخفف من ألمها أنها تصدق على الرأي العام الثقافي، ولا تصل إلى خاصة الباحثين والمهتمين بالشعر. نستحضر صورة أواسط الخمسينيات وواقع الشعر فيها، وبعبارات قليلة وحاسمة، أصدرت نازك الملائكة ثلاثة دواوين: عاشقة الليل (1947)، شظايا ورماد (1949)، قرارة الموجة (1957) وكان السياب يجهد في مباراتها، فأصدر: أزهار وأساطير (1950)، ثم

توالت دواوينه⁽³⁶⁾، كما صدر لصالح عبد الصبور ديوانه الأول : الناس في بلادي (1957) وفي العام نفسه صدر لأدونيس: قصائد أولى. أما نزار قباني - وله اتجاهه الخاص - فكانت مجموعته الأولى : قالت لي السمراء قد صدرت (1944) واثارت ضجة لم تهدأ الا لتشتعل من جديد مع ديوانه الثاني : طفولة نهد (1948)، فما أتى منتصف الخمسينات حتى كانت قصائده «النسائية» و«السياسية» تقسم قراء الشعر إلى حزين لا مصالحة بينهما !! لم تكن هذه مجرد دواوين تصدر بوانما كانت تحمل دعوات إلى التجديد وتهاجم اساليب وتجارب استنزف القول فيها ومضى زمانها، لهذا انتشرت كتابات «المقدمات» باقلام الشعراء انفسهم، كتبت نازك الملائكة مقدمة لديوانها الثاني تدعو فيها إلى الشعر الحر، وكتب نزار قباني مقدمة لديوانه الثاني كذلك يدعو إلى المدينة الشاعرة، بان يكون الشاعر لكل الناس، ويحرير الرؤية الشعرية (الحدسية) حتى من الأخلاق، لأن الفن من حيث هو فن - كما يقول كروتشه - لا شأن له بالمنفعة .

في هذا المناخ العام المشبع بدواوين هي دعاوى وقضايا، المزدحم بالمجلات الادبية التي تلاحق قصائد هؤلاء الشعراء، وتزدحم صفحاتها بأحدث ما أبدعوا، صدر ديوان الشابي (الناقص - المشوه بالاطفاء) ليفتح، او يراد له ان يفتح «ملف» زمان انقضى، ويقدم إلى القارئ العام، والشاعر الناشئ شعرا، أصبح عند زعماء التجديد محسوبا على زمانه، اما اسلوبه، فانه وإن لم يعتبر قديما، ولا مستهلكا، ليس على النهج الجديد، فاذا قيل انه «خطوة» اساسية نحو تحديث الشعر المعاصر فان هذا حق، أقر به هؤلاء الشعراء انفسهم وينبغي ان تكون هذه «الخطوة» محورا مما تهتم به هذه الصفحات . فاذا اضفنا إلى تأخر صدور الديوان، ان آثار الشابي الاخرى قد تأخر اكثرها عشرين عاما «اضافية» بعد ديوانه رأينا ان تصور الشابي ظل منقوصا إلى فترة قريبة جدا، ولعله كذلك إلى اليوم .

3- اثر الشابي

إن مبحث التأثير والتاثر من أهم مباحث الأدب من حيث هو مؤشر يدل على الاصاله ويفرق بين الموهبة المبتكرة، والموهبة المقلدة، كما يكشف عن الطابع الخاصة وكيف تتلاقى،

وكيف تتمايز، ويحدد مواطن الارتكاز والتموُّج في مكونات الشعر . فإذا كان موضوعنا: «أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية، في المشرق» فإن مداخل الطرح المنهجي لهذا الموضوع تتعدد، وتتداخل : فإثر أي شاعر هو ما أضافه إلى الشعر ولم يكن معروفاً، أو لم يكن سائداً قبله، في الجانبين : الموضوعي والجمالي (الشكلي) على السواء، وإثر الشاعر هو ما تأثر به الشعراء من بعده وأخذوه عنه وظهرت دلائله في أشعارهم (مما يدخل تحت مبحث «السرقاات الشعرية» -كما أطلق عليه قدامؤنا، ويدخل في نطاق «تلاقي الآداب وتفاعلها» وهو من مباحث علم الأدب المقارن)، وإثر الشاعر هو ما أحدث من تغيير في موقع الشاعر في المجتمع، ومن السُّلطة وما ترتب على هذا من خلق استجابة معيّنة لدى جمهور الشعر، ظهر أثرها في ثقافة الأمة، وفي النوق العام أيضاً.

فأين يقع شعر الشابي، وشخصه أيضاً، بالنسبة لهذه المحاور الثلاثة؟

قبل أن نقدم ما انتهى إليه البحث في الموضوع نتوقف عند كتاب سبق إلى طرح القضية، وحدّد معالم الجواب، ألفه أبو القاسم محمد كرو (الذي عرفناه شديد الشغف بالشابي، والغيرة على آثاره ومكانته) عام 1961 تحت عنوان: «أثار الشابي وصداه في المشرق».

ونلاحظ بداية أن هذا الكتاب المهم صدر بعد نشر ديوان الشابي بزمن ليس بالطويل (ست سنوات) ومن ثم لم تتح له مهلة حقيقية ليرصد صدّى أشعار الشابي في المشرق، فهذا الإطار الموسّع «في المشرق» يعني رصد هذا الصدّى، أو الأثر، في شعر الشعراء المشاركة أولاً، ثم في تقييم الدارسين والنقاد لهذا الشعر وصاحبه، ومكانته في خريطة الشعر العربي الحديث، وموقعه من حركات التجديد. ونلاحظ ثانياً أن رصد الآثار والأصداء عملية متجددة، متحوّرة، تحتاج إلى نوع من استمرار التعقب، والتفطن لقدرات التأويل، وخصوصية التأثير. ولسنا ندري هل صدرت لهذا الكتاب طبعات أخرى لاحقة، وهل اضيف إلى هذه الطبعة الأولى ما اكتشف -على ضوء البحوث الأكاديمية وغيرها -من آثار وأصداء، أو أنها اعتبرت «وثيقة» حملت رأي صاحبها في موضوع محدد، بفترة زمنية، توقف البحث عندها.

إن المنهاج الذي أثره أبو القاسم كرو يناسبه هو شخصياً، ويتفق والمرحلة التي صدر فيها الكتاب، ويمكن وصف الكتاب بأنه «توثيقي» أولاً وأخيراً، وهذه مهمة صعبة بقدر ماهي ضرورية، إذ قدّم المؤلف «ببليوجرافيا» شاملة لكل ما نشر عن الشابي في الشرق، واعتبر هذا المکتوب المعلن هو الأثر والصدى، ثم قام بتصويب بعض ما رأى من خطأ أو تحريف أو حيف، في هذه الكتابات. بسط الباحث مادة بحثه في الأثر والصدى على مساحة ثلاثة أقسام: صدی الشابي في الشرق ص(31-58) - نماذج مختارة مما كتب عن الشابي ص(165-226) - مصادر الشابي أو دليل الباحثين (230-280) وقد أراد لبحثه أن يكون شاملاً - في إطار المخطط الذي ارتضاه - فأشار إلى كل «كلمة» كتبت عن الشابي مهما كانت درجة أهميتها أو جدواها، كما سجل «خطبا» مما يلقي في المحافل لا تنطوي على فكر ولا تقدم رؤية، ولا تضيف معرفة بالشاعر أو الشعر⁽³⁷⁾.

لقد عرفنا أبو القاسم كرو بأهم من كتب عن الشابي في الشرق، مرتبين زمنياً، في مقدمتهم: احمد زكي أبو شادي، والعوضي الوكيل، ومحمد فهمي، وصالح جودت، وديع حقي، وسعاد أبو شقرا، وعبد القادر القط، ومحمد مندور، وشوقي ضيف... وغيرهم. كما عرفنا بأهم معاصريه من الشعراء (المشاركة) الذين تبادل معهم الرسائل الشخصية: إبراهيم ناجي، وعبد العزيز عتيق، وعلي الناصر (من حلب) ومصطفى السحرتي. غير أنه يقتحم مجال الرأي حين يفرق بين الذين كتبوا عن الشابي بإحساس راضٍ وتقدير لفنه، وهؤلاء يضعهم تحت عنوان: «أراء عادلة»⁽³⁸⁾، أما الذين وقعوا في خطأ المعلومات، أو حاولوا التهوين من قيمة الشابي فقد تصدّى لهم بتصويب الخطأ، وتصحيح الحكم، وتعقبهم أينما وقعت كتاباتهم في سياق القسمين الأولين⁽³⁹⁾. غير أنه يتسامح عادة مع الأخطاء الصغيرة، المحتملة، المترتبة على نقص المعلومات، وإن أصر على تصويبها مهما تكررت، أو كانت لا تتصل بجوهر الشخص (الشاعر) أو الفن (الشعر) إلا في محاولتين تصدّى لهما بحزم، وناقشهما بصبر وإمعان:

أ: كتاب عمر فروخ بعنوان: «شاعران معاصران: طوقان والشابي» وقد صدر عام 1954.

- وكان قد مضى على ظهور كتاب كرو: الشابي حياته وشعره، ثلاثة أعوام، وربما كانت الطبعة الثانية قد ظهرت أو أوشكت حين ألف فروخ كتابه عن الشاعرين، وفي العام

نفسه ظهر الكتاب الثاني لـ (أبو القاسم كرو) عن الشابي بعنوان: كفاح الشابي. نذكر هذا لنقدم أكثر من باعث للغضب في نفس كرو، الذي يعتبر كتاب فروخ سبباً مباشراً في تفاقم الأخطاء حول الشابي منذ صدوره، «أخطاء في المعلومات والأحكام تلفت النظر وتثير الاستغراب»⁽⁴⁰⁾ وإذ يحمله تبعة الأخطاء التي شاعت عنه واعتمدت عليه دون تمحيص، فإنه يحمله ما هو أكثر من هذا «ظاهرة التحامل الشديد على حياة الشابي وأدبه، ومحاولة التصغير من شأنه، واعتباره شاعراً عادياً تفوق فقط في بعض قصائده القليلة التي تقوم عليها وحدها شهرته الواسعة ومكانته الأدبية»⁽⁴¹⁾ ويترك أبو القاسم كرو لغيره أن يرد دعوى الاستهانة وتصحيح الأخطاء، إلى آخرين تصدوا لنقد كتاب فروخ (خمس كتب) مثل محمد الحليوي الذي كتب مقالتين بعنوان: صورة غريبة للشابي - ونعمات فؤاد، في كتابها: شعب وشاعر، إذ «ناقشت في مواضع كثيرة منه آراء فروخ الغريبة والهامة لأدب الشابي ومكانته».

ب: أما هذه الاستهانة بالشابي التي تآلم لها أبو القاسم كرو فقد تجسدت في فقرة من كتاب إبراهيم العريض: «الشعر وقضيته» إذ لم يضع الشابي بين «قلم» الشعر العربي الحديث، وإن احتاط لنفسه بقوله إن الموت المبكر جنى عليه، ولو بقي حياً لسامق تلك القمم التي يرفع درجتها. وهنا يغضب كرو لشاعره الأثير، وكرامته الفنية المهذرة، فيكشف عما في أحكام العريض من تناقض وتحامل في إقرار مبدأ التفوق والحكم به على شعر الشاعر، ثم التخلي عن هذا المبدأ حين رجع القول إلى الشابي، على أن الشعراء القمم الذين يعتز بهم العريض، ويسجل أسماءهم، لا يرتفع أكثرهم إلى قمة الشابي، ولا يتطلعون إلى تأثيره في مسيرة الشعر العربي وتجديده، وبخاصة إذا أخذنا عامل الزمن، والذوق السائد في الاعتبار⁽⁴²⁾.

مع هذا، وإنصافاً للشاعر العريض الذي نجد صعوبة في تقبل أحكامه وتعليقاته، فإنه عاد إلى الشابي في مواضع من مؤلفاته وكأنما يبرهن على صدق عبارته التي قالها عرضاً في «الشعر وقضيته» عن الشابي: «الذي جدد الشعر في المغرب بأحلام الشباب»⁽⁴³⁾، فحين عرض لموسيقى الشعر حين تتجاوز حروف الألفاظ نفسها إلى الانسجام الذي تلمس أثره في انتقاء الكلمة، توقف عند قول الشابي عن محبوبته:

كل شيء موقوف عليك حتى

لفتة الجيد، واهتزاز النهود

فكلمة «اهتزاز» هنا غاية في الحسن، لأنها تتجاوز مع مدلول كلمة «موقع» في صدر البيت - من ناحية الموسيقى - على تشخيص هذا الاتسجام للعيان⁽⁴⁴⁾. على أننا نضيف إلى هذا المثل النادر الذي توقف عنده العريض، أو استوقفه، الإشارة إلى قصيدتين، في كتابين من كتبه، نالتا إعجابه، وتوفر على تحليلهما، وهما تستدعيان قصيدتين من قصائد الشابي. الأولى للشاعر العراقي عبد الحميد السماوي، بعنوان: «يا ابن الأراكه» ويعني البلبل⁽⁴⁵⁾، والأخرى لشاعر عراقي أيضاً هو إبراهيم الونلي بعنوان: «مواكب الصحراء»⁽⁴⁶⁾ وحين نقول صفحات ديوان الشابي سنجد في «مناجاة عصفور» أصل القصيدة الأولى، أما الثانية فإن معانيها شائعة مؤصلة، بل متكررة في قصائد الشابي، بحيث لا يصح إغفال هذا الأمر في روايتها أو نقدها، وهذه هي الأبيات:

كلما قلت: سوف يطلع فجرًا

تخذ الليل قولتي سخرًا

كلما قلت: سوف المح نجمًا

قالت السحب: لن ترى ثم شيئًا

ثم على الشوك في القفار وحيدًا

وتنسم غبارها وتغيثًا

واسمع مع الريح إن أردت غناء

وتجرع من الجلاميسد ريًا

ليس في القفر غير دنيا من التيه

هـ. يعيش الطريد فيها ويحييا

اتظن الأشواك منوى رفيقًا؟

أم تظن الرياح لحنا رخيًا؟

أم تخال الصخور تندي فتروي

ظلمًا أو تبذل قلبها صديًا؟

عش كما شاعت الحياة غريبًا

واتخذ وحشة الظلام نجيبًا

إن هذه القطعة تتجاوز، أو يتجاوز فيها الشاعر، معجم الألفاظ والصور، التي اختص بها الشبابي، إلى مقاربة روحه والإنباء عن ضميره وشعوره.

على أن أهم ما قدم أبو القاسم كرو في رصده لأثر الشبابي وصداه في الشرق ذلك «الرسم البياني» الدقيق، المدعم بأسانيد الوثائق، عن تفاوت درجات الاهتمام بالشاعر وتعليل هذا التفاوت. في أعقاب رحيل الشبابي انهمرت المقالات الآسية في سياقها قصائد للشاعر، ثم ران الصمت الكثيب، الذي استمر حتى نهاية الحرب الكونية الثانية. وحين انتعشت الحياة الاجتماعية في أعقاب الحرب، ونشط التعليم بعث الاهتمام بالشبابي وشعره في مناهج المدارس. إن هذا قد يبدو غير كاف، ولكنه دفع إلى الحياة العامة بالآلاف يحفظون شعر الشبابي ويعجبون به، ويجدون من واقع حياتهم وأحداث أوطانهم المستجدة ما يحملهم على ترديده. غير أن الموقف تغير تماماً منذ عام 1952 - كما يقول كرو - إذ ظهر أول كتاب تونسي عن الشاعر، هو كتابه: «الشبابي حياته، وشعره».

إننا نشارك الباحث مشاعره تجاه كتابه، وأهمية هذا الكتاب بالنسبة للتعريف بالشبابي وفنه، ولكننا نتذكر معه أن كتاب فروخ الذي هاجمه وأدانه قد ظهر بعد هذا التاريخ بعامين، ولعله من الصعب أن نعتقد أن كتاباً واحداً يكفي لتصحيح رؤية، أو كشف قناع تجربة في حجم رؤية الشبابي وتجربته، وليس من شك في أن تأخر نشر الديوان كان المؤثر السلبي في سيطرة القصور على أكثر ما كتب عن الشاعر.

هذه أهم الركائز التي اعتمدت عليها الدراسة عن أثر الشبابي وصداه في الشرق، وكما نرى فإنها دراسة توثيقية، إذا تجاوزت هذا الطابع فلكي تتعقب الأخطاء، وتصويبها، وكما أشرنا فإن «التوثيق» بداية وأساس لا يمكن الاستغناء عنه، كما لا يصح الاختصار عليه. ولعل الباحث الفاضل أحسّ بالجانب الذي تفتقده دراسته، حين كتب: «وليس من شك عندي في أن معظم شعراء الشباب في العراق والشام، ومصر والسودان، متأثرون بشعر الشبابي بصرف النظر عن مدى هذا التأثير ونتائجه. وليس من قصدي هنا أن أذكر الشواهد وأقدم البراهين، ولا أن أقوم بدراسات مقارنة في شعر هؤلاء لإظهار خطوط الشبابي ونواحي التأثير فيهم، لهذا اكتفي بذكر عدد من الشعراء الذين لو يدرس شعرهم - من هذه الناحية - لتبيّن ما فيه من محاكاة أو استيعاب لشعر الشبابي، أو تأثر بخصائصه الفنية، واتجاهاته المذهبية»⁽⁴⁷⁾. وهنا يشير إلى أسماء الشعراء: نازك الملائكة

وعبد الوهاب البياتي في شعرهما الأول المتمثل في ديوان «عاشقة الليل» لنازك، و«ملائكة
وشياطين» للبياتي. ثم يتوقف عن الإشارة إلى مطبوع محدد حين يُشير إلى : سليمان
العيسى وشوقي البغدادي وفدوى طوقان، وكامل أمين وفوزي العنتيل وكمال نشأت، وفي
السودان عبد المنعم السيد، واسماعيل حسن.

ونرى أن هذا الجانب الذي لم يقصد إليه الباحث لا يقل أهمية عن التوثيق
البيبلوجرافي، وتصحيح مكان ميلاد الشاعر أو تاريخه أو نوع مرضه. ولكن، كيف السبيل
إليه، وهو يحتاج إلى جهد يتجاوز قدرة الفرد في الزمن المحدود؟ مع هذا تبقى لنا وجهة
نظر في طرح الموضوع.

الهوامش

- (1) هذه شكوى قديمة لها أصدائها وأسبابها منذ العصر الأنطوني، ولها ردود أفعالها كذلك، فحين ألف ابن عبد ربه موسوعته الفريدة «العقد» وجمع فيه مادة علمية مشرقية غالباً، قال بعض المشارقة: «هذه بضاعتنا ردت إلينا»، فلما جاء ابن حزم بعد رحيل ابن عبد ربه بالكثير من نصف قرن (ولد ابن عبد ربه عام 246 هـ وتوفي عام 329 هـ - وولد ابن حزم عام 384 هـ وتوفي 456 هـ) وصنع كتابه النادر «طوق الحمامة» رفض - في خطبة الافتتاح - أخبار الأعراب والمتقدمين، ولم يجد حرجاً في القول بأن «سبيلهم غير سبيلنا». راجع: الحب في التراث العربي. ص131
- (2) رسائل الشامي: الرسالة الثانية (بتاريخ 30 يوليو 1929) ص19
- (3) السابق نفسه: الرسالة الثالثة والعشرون (بتاريخ 24 فبراير 1933) ص105 وقد صدر ديوان وحي الأربعين عام 1933.
- (4) الحلوي يشيد بالعقاد كاتباً مفكراً، ولا يحمل له الدرجة نفسها من الحماسة شاعراً، يقول عن وحي الأربعين: «إنه يعجب الفكر ويدعو إلى التأمل، والتفكير، ولكنه لا يثير العاطفة أو يحرك الشعور، وقد ساعني حرص العقاد على نشر كل شعره حتى الضعيف منه وحتى البيتين والثلاثة... والحق أن العقاد «أراد» أن يكون شاعراً فكانه «بالإرادة» لا بالاندفاع النفسي الذي لا يقهر إلى قول الشعر». السابق نفسه. ص110 - ورسالة الحلوي بتاريخ 12 إبريل 1933 - وهذا «تصور» مبكر جداً لشاعرية العقاد، لم تناقضه أهم البحوث النقدية التي تعرضت لشاعرية العقاد. انظر مثلاً: محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) وشوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر.
- (5) رسالة الحلوي إلى الشامي (بتاريخ: يناير 1933) السابق ص94.
- (6) مجلة أدبية فكرية سياسية، كان يرأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكل.
- (7) رسائل الشامي: وتاريخ هذه الرسالة من الحلوي 19 فبراير 1933 - ص 97

(8)

السابق نفسه: ص113 وكانت مناسبة هذا أن الطيوي كتب مقالاً يدافع فيه عن العقاد، نشر في مصر، فهاجمه المعسكر الآخر (الرافعي وتلاميذه) ووصف الطيوي بأنه نكرة، وقد ألمه هذا وكتب إلى الشابي: «لم أعجب لقوله إنني نكرة، فما أنا إلا كذلك في مصر الفرعونية، ولكنه هو الآخر نكرة في تونس المفتونة بكل كويتب في مصر، والتي لا يغيب عنها مافي مصر من نكرات وأنصاف نكرات»

(9)

السابق نفسه: ص46

(10)

السابق نفسه: ص47

(11)

السابق نفسه: ص106

(12)

أبو القاسم الشابي: مذكرات. الاقتباس من ص33 - وانظر أيضاً الصفحات: 23، 29، 64، 77 وهذه المذكرات تعود إلى عام 1930 (ما بين الأربعاء 1 يناير 1930 والخميس 6 فبراير 1930، وقد كان شعور الاغتراب حاداً في نفس الشابي، ولهذا تكررت في ديوانه صورة الطائر الغريب الذي لا يجد من يفهم عنه، وكذلك تدل عناوين عدد من قصائده على عمق هذا الشعور في قلبه مثل: الكأبة المجهولة - الزنبقة الذائبة - السائمة - الدموع - المساء الحزين - بقايا الخريف - أغاني التائه - إلى قلبي التائه - النبي المجهول - في ظل وادي الموت. وغيرها. في «مناجاة عصفور» يناجيه ويوصيه:

غـفـرـكـ، ولا تحـفـل بـقـلـبـي أنـه

كـالـعـزف المتـحـطـم المـهـجـور

...

أنا طائر، مـتـفـرـكـ، مـتـرـنـم

لكن بـصـوت كـأبـتـي وزـفـيـري

يـهـتـاـجـني صـوت الطـيـور لأنـه

مـتـدـفـق بـحـرارة وطـهـور

مـا في وجـود النـاس من شـيـء به

يـرـضـي فـؤادـي أو يـسـرّضـمـيـري

الديوان: ص186، 187

- (13) وجهات نظر: ص 85 وفي المقالة هذه يستطرد بفكرته إلى أن الإعجاب بأوروبا هو بعض أسباب عزوف المشاركة عن أدب وفكر المغاربة، بدليل -كما يرى- أن أعمالاً أدبية مغربية مكتوبة بالفرنسية استطاعت أن تتجاوز الحصار عبر لغتها الفرنسية (!) ص 86، 87 ثم يرى في مقالة أخرى أن الأدب المغربي - التونسي منه خاصة - مظلوم من أوروبا أيضاً: ص 92
- (14) عن قانون تلاقي المدينتين، راجع كتاب الدكتور إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب: ص 147-237
- (15) في دروب الفكر: ص 156 (الهامش) وقد اقتبس مزالي وأطال الاقتباس من كتاب هشام جعيط: «الشخصية العربية الإسلامية ومستقبلها» الذي بشره بأن المغرب العربي سيسبق المشرق لامحالة، لأن الفكر في المشرق لم يتلاقح مباشرة مع الثقافة الغربية، وفي المشرق فإن شدة وطأة الحكم خنقت كل نظر حر، في حين أن التمزق المغربي يتيح الفرصة لتأمل الذات وابتداع الفكر الجديد «المغرب سيسبق المشرق لا محالة في نوع التأليف وقيمتها، وهو الآن على وشك أن يصل إلى ذلك» ص 157.
- (16) قول عبارة ابن خلدون في صفة القاهرة حين رآها: «رايت حاضرة الدنيا وبستان العالم، ومحشر الأمم، ومدرج النرّ من البشر، وإيوان الإسلام وكرسي الملك». ويقول نقلاً عن أستاذه أبي عبد الله المقرئ كبير العلماء بالمغرب حين سئل عن القاهرة: من لم يرها لم يعرف عز الإسلام!! - انظر: تاريخ ابن خلدون ج 7 ص 649.
- (17) مجلة «الفكر» - التونسية - السنة 22 العدد 9 - جوان 1977
- (18) مجلة «الفكر» - التونسية - السنة 23 العدد 7 - أفريل 1978
- (19) وهذا غير أن تكون له مأخذ وأفكار ناقدة أو معاتبة تجاه المشرق أو بعض بلدانه، فالشابي في إحدى رسائله للحليوي ينقد محتوى مجلة أبولو - هذه رؤية نقدية - لا يمنع هذا أن يثني على أخلاق «أبو شادي» لأنه الذي باداه بالكتابة إليه، بل يتوجه إلى الحليوي بسؤال له مفزاه: «مارايك في أخلاق أبناء مصر وصحافيينها الآن؟» ولا يمنع هذا أن يحاول التأثير على الحليوي بتوجيهه إلى نشر مقالاته النقدية في أبولو، وليس في «السياسة الأسبوعية» لأنها فرعونية !! إن الانتقادات هنا خالية تماماً من الإحساس بالمرارة والرغبة في الانتقام. انظر «رسالة الشابي الثانية والعشرين» بتاريخ 22 فبراير 1933 - ص 98

- (20) انظر ترجمة حياة الشاعر بقلم شقيقه محمد الأمين الشابي، وهي ملحقة بالديوان، ص549
- (21) في الألب التونسي المعاصر: ص23، 22، 21.
- (22) تعلن هذا العزم الرسالة الثانية والثلاثون من رسائل الشابي، وهي بتاريخ يونيو (1934) ص152.
- (23) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص18.
- (24) يحضرني مثال الشاعر الكويتي فهد العسكر (توفي شابا عام 1951) ويقول صديقه وأول من كتب عنه عبد الله زكريا الأنصاري أن الشاعر كان قد انتخب بعض شعره لينشره أحد المعجبين به، وراعى العسكر بنفسه أن تكون هذه المجموعة المنتخبة من قصائد الغزل التي لاتمس أحداً، ولا تنتقد وضعاً، ولا تتعرض لمذهب (!) ومع هذا فقدت هذه المجموعة، كما ضاعت أكثر قصائد الشاعر، حتى زعم البعض أن أسرته أحرقتها عقب وفاته. انظر كتاب: فهد العسكر: حياته وشعره: ص24-25، وانظر ماكتب عن حرق شعره: ص81 وما بعدها.
- (25) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص19.
- (26) هذه للترجمة كتبها محمد الأمين الشابي الذي شغل منصب وزير التربية القومية إثر استقلال تونس، وهي بتاريخ 12 إبريل 1954، ونشرها الدكتور عز الدين اسماعيل ملحقة بنسخة الديوان التي قام بدراستها وتقديمها عام 1972 وذكر عن الأمين الشابي أنه - في ذلك الوقت - رئيس اللجنة الثقافية القومية التونسية.
- (27) ذلك لأن الدكتور عز الدين اسماعيل أشار وحدد تاريخ كل قصيدة، وكان نشر ما أضافه إلى ماسبق نشره. في حين يذكر الأستاذ كرو أن بعضاً من شعر الشابي نشر بعد موته، وهناك «مالم ينشر حتى الآن»!! وليس لدينا يقين بأنها نشرت بعد تاريخ كتاب الأستاذ كرو.
- (28) مصدر هذه الإحصائية كتاب الدكتور عبد العزيز الدسوقي «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» ص369 - وقد صدر من هذه المجلة خمسة وعشرون عدداً ما بين سبتمبر 1932 وديسمبر 1934 ولم يكن شيء من شعر الشابي قد نشر في الأعداد الخمسة الأولى للمجلة، كما أنها توقفت بعد وفاته بشهرين فقط.

- (29) مجلة «الفكر» التونسية. السنة 22 العدد 9 - جوان 1977.
- (30) السابق نفسه، وعبارة الكاتب ارتجال تعقيباً على أحد بحوث الملتقى الأدبي، وفي هذا الإطار تتقبل «مباغتته» - وهو الباحث الجامعي - في أنه لا يعرف شيئاً عن أدب وطنه!!
- (31) السابق نفسه: ص 64
- (32) السابق نفسه: ص 9
- (33) السابق نفسه: ص 11
- (34) السابق نفسه ص 25 وما بعدها
- (35) السابق نفسه. انظر ص 41 حيث اختار مؤلفو كتاب المؤنس في النصوص الأدبية لتلاميذ السنة الثالثة قصيدة واحدة للشابي هي: «أبناء الشيطان» كما اختار مؤلفو كتاب النصوص المختارة للسنة الأولى من التعليم الثانوي قصيدتين (انظر ص 46) وهما: الأبواب المغلقة، يا ابن أُمي!!.
- (36) راجع عن بدايات الشعر الحر: الفصل الثاني تحت عنوان: «دلالة البواكير الأولى» من كتاب الدكتور إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ص 35 وما بعدها.
- (37) مثل أكثر تلك الطائفة من الكلمات الحفلية التي ألقاها عدد من الشعراء والصحافيين في احتفال اقيم بنقابة الصحفيين بالقاهرة عام 1952، وما كتبه السوافيري والناعوري وعبد السميع المصري ومحمود العبطة.. الخ. ومراجعة القسم الببليوجرافي (الصحفي) ستدل - من خلال مستوى الصحيفة ونوعها - على أن ماكتب بها لا يرقى إلى الدراسة أو البحث العلمي.
- (38) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص 54 ونشير إلى أن الفصل المشار إليه من كتاب الدكتور شوقي ضيف بعنوان: «الإحساس الحاد بالأم في شعر الشابي»: انظر ص 141 من كتاب: دراسات في الشعر العربي المعاصر.
- (39) من هذه الأخطاء تاريخ ميلاد الشاعر، ونوع مرضه، وأسباب المرض (أشار أحدهم إلى أن الشابي أنهكته حياة الخلاعة (!!!). حين كان يدرس في الخارج) والدراسة التي تلقاها والوظيفة التي شغلها.

- (40) آثار الشبابي وصداه في الشرق: ص51، وانظر ثبثاً بعنوانين المقالات والكتب التي تصدرت لنقد كتاب فروخ وآرائه في الشبابي خاصة: ص233، 234
- (41) السابق نفسه: ص51
- (42) القمم التي اعتبرها العريض وقصر إعجابه عليها حصراً، وليس تمثيلاً: إيليا أبو ماضي، وعمر أبو ريشة، ومحمد مهدي الجواهري، ونزار قباني، وبشاره الخوري، وسعيد عقل، ومحمد علي الحوماني، والشاعر القروي، وفدوى طوقان، ونازك الملائكة، وأحمد الصافي، وشفيق المعلوف، والياس فرحات ص52، وكلهم من العراق وسورية ولبنان فقط، ولا يأسف الأستاذ كرو، فليس بينهم مصري أو سوداني أو يمني أو خليجي أيضاً !!
- (43) نظرات جديدة في الفن الشعري: ص483، 484
- (44) السابق نفسه: ص16
- (45) السابق نفسه: ص355 وكانت من بين مختارات في كتاب مستقل هو: جولة في الشعر العربي المعاصر.
- (46) السابق نفسه: ص471
- (47) آثار الشبابي وصداه في الشرق: ص43

الفصل الثاني: الأثر العام: الجماعة والشاعر

لا يقتصر أثر الشاعر على ما أنجزت عبقريته من فرائد الإبداع، التي تستثير بتميزها مواهب شعراء معاصرين له أو يجيئون فيما بعد، فيبدعون بوحى ودافع من هذه الفرائد، (وهذا ما سنخصص له الفصل التالي) إنه يتجاوز هذا التأثير المباشر، الشخصي -إن جاز التعبير- إلى تأثير عام يصنعه حين يأخذ مكانه بين جماعة شعرية تشاركه الاتجاه، من حيث يصبح قوة دعم واقناع وتوجيه. وليس من شك في أن جماعة أبولو صنعت حركة شعرية مميزة، وكانت إحدى دعائم تحديث الشعر العربي، وتوجيهه وجهة لا تقطع صلته بالتراث، لكنها تمكنه من الاستفادة من إمكانات الشعر الغربي كافة، الذي أصبح - في تلك المرحلة - مثلاً يحتذى⁽¹⁾ ولا يعني هذا أن الشاعر - منضماً إلى جماعة أو مدرسة - يتطابق مع دعاواها جميعاً أو يفقد خصوصيته، بل إنه قد يكون فيما انفرد به من صفات، وما شذّب به عن إطار الجماعة - على افتراض أنه إطار محكم - أقوى تأثيراً في انصار الجماعة المتطلعين إلى غاياتها، ومع هذا يبقى محسباً عليها، معبراً عنها بشكل عام.

1 - الشابي وأبولو

والشابي أحد أعضاء جماعة أبولو المتميزين، لا نجد دراسة تعنى بها إلا وقد أفردت للشابي ونماذج شعره مكاناً واضحاً. ونترك لقلمه أن يوضح لنا كيفية ارتباطه بهذه الجماعة، ومدى توافقه مع أهدافها. جاءت أول إشارة إلى المجلة في حاشية رسالة (بتاريخ أول يناير 1933) كتبها الشابي وصديقه محمد البشروش إلى صديقهما محمد الطيوي، أما الحاشية المعنية فقد أضافها الشابي وحده لأنها تتعلق به. كتب: «ورد عليّ في بحر الأسبوع الماضي العدد الرابع من مجلة «أبولو» المصرية، وهي مجلة «لخدمة الشعر الحي» - كما يقول محررها... ثم ورد عليّ بعد ذلك بيوم من سكرتير الجمعية ورئيس تحرير المجلة الدكتور «أبي شادي» مكتوب قال فيه إنه وجّه لي العدد المذكور إلى «مطبعة العرب» لجهله بعنواني الخاص، وأنه يرغب مني إمداد المجلة بما يمكن من شعر ونثر. لست أندري هل وجه مثل هذا الكتاب لغيري من شعراء تونس وأدبائها، وإنني سأجيبه وأوجّه له اشتراكي وشيئاً من الشعر»⁽²⁾ نعرف من هذه الأسطر أنه بعد أربعة أشهر من تكوين

جماعة أبولو وصدر أربعة أعداد من مجلتها، لم يكن الشابي قد أخذ بها علماً، وأن (أبو شادي) هو الذي طلب إسهامه، ونستنتج أن المحاضرة التي تحولت إلى كتاب بعنوان «الخيال الشعري عند العرب» هي التي حملت اسم الشابي إلى المشرق، وفتت إليه الانظار، لأن (أبو شادي) لم يكن يعرف للشابي عنواناً، ولهذا وجه رسالته إلى مطبعة العرب، وهي المطبعة التي تولت طبع «الخيال الشعري»⁽³⁾، ولعل هذا الكتاب ترك انطباعاً بأن الشابي كاتب مقالة، أو ناقد، وليس شاعراً وحسب، إذ نجد أبو شادي يطلب من شاعرنا امداد المجلة «بما يمكن من شعر ونثر»، فعلى افتراض أن مجلة «العالم الأدبي» تمكنت من إيصال بعض شعر الشابي إلى بعض بلدان الشرق العربي، فإن هذا البعض لم يكن حتى أوائل عام 1933 - كافياً أو قادراً على تقديم صورة ملائمة لشاعر شاب بدأ بداية فريدة، صانعة، متميزة!! أما الحليوي -في رده- فيقول: «سمعت عن مجلة «أبولو» ولم أرها، فهل هي راقية، وهل هي تنشر الشعر فحسب؟ لم أذهب هاته المدة للعاصمة لأعلم هل وجهت دعوة لبعض أدباء تونس، مثل الدعوة التي وجهت اليك. على كل حال لقد تقاطعت خيراً بالتماس تلك المجلة لشعرك، فلعل عبقريتك تظهر في مصر حين لقيت الغمط والنكران هنا»⁽⁴⁾ إن هذه الأسطر تدل على مدى الاحباط لدى الشباب المثقف في تلك المرحلة، وهذا الحليوي يتسائل عن إمكان أن يكون له مكان على صفحات أبولو. بعد مدة يسيرة يصبح الشابي متحدثاً باسم المجلة، مفوضاً باستكتاب من يثق بهم، وقد فعل هذا مع صديقيه الحليوي والبشروش. وفي علاقة الشابي بالمجلة نذكر ثلاثة أمور:

1 - أن شهرة الشابي في الشرق، بل في تونس ذاتها إلى وقت قريب ارتبطت بما نشر من شعره وما كتب عنه في أبولو⁽⁵⁾.

2 - أن الشابي لم يكن دائماً راضياً عن محتوى المجلة، كما لم يكن معجباً بشعر صاحبه⁽⁶⁾، وإن ظل يكبره، ويقدر له أن مد إليه يده، وأخرجه من التيه الذي كانت تجتازه الثقافة في تونس إبان الربع الثاني من هذا القرن، وفتح أمامه نافذة تناسبه تماماً، يرسل عبرها نبضات قلبه وهتافات ضميره.

3- أن الشابي حين اتصلت حباله بجماعة أبولو ومجلتها كان قد استقر أسلوبه، واستحصدت شاعريته، وأبدع عدداً غير قليل من قصائده المعبودة. مما يعني أنه عضو

مؤسس، وليس من المتأثرين بشعاراتها، فالتقاؤه بها التقاء توافقي، وليس التقاء الرافد بالمجرب أو المنبع.

سنتهم بهذا الأمر الأخير من زاوية أخرى (المشترك والخاص في علاقة الشاعر بالجماعة) لكننا هنا نوضح ظروف هذا التلاقي، وسياقه. فالرسالة التي حملت أول إشارة إلى أبولو تحمل تاريخ الأول من يناير 1933، وفي التاسع من هذا الشهر نفسه أبدع إحدى فرائده، قصيدة «الجنة الضائعة»⁽⁷⁾. وهنا لنا ملاحظتان:

أ: أن الشاعر كان يعاني فترة من الانقطاع، إذ إن التاريخ الذي تحمله القصيدة السابقة على «الجنة الضائعة» هو 19 يوليو 1932 - (وهي قصيدة الساحرة) فهناك نحو ستة أشهر من الصمت، الذي توقّف، وانهمر مطر الشعر حين دعت أبولو!!.

ب: أن الشاعر لم يبادر بإرسال أحدث ما أبدع إلى أبولو، وإنما بدأ بإرسال بعض قصائد مما أنتج في العام السابق: صلوات في هيكल الحب (أكتوبر 1931). السعادة (يناير 1933) الأشواق التائهة (ديسمبر 1930). لتكون «الجنة الضائعة» القصيدة الرابعة مما نشر له على صفحات أبولو. ونستخلص هنا أمرين أيضاً:

الأول: أن رسالة أبو شادي ودعوته عملت عملها في نفس الشاعر الشاب المحبط، فنشطت شاعريته، وتدفقت قصائده، فلا نفع على فجوة صمت تماثل تلك التي قطعها الرسالة، حتى توقفت أبولو، ومن قبلها حياة الشابي.

الثاني: أن الشاعر لم يبادر بإرسال أحدث ما كتب، بل أرسل من قصائده (القديمة) مما يؤكد اطمئنانه إلى مناجاه واستقرار أسلوبه، وثقته بكل ما كتب قبل التواصل مع أبولو، وبالعودة إلى «القائمة» التي أمدنا بها عبد العزيز الدسوقي - وأشرنا إليها سابقاً - نجد الشاعر مستمراً في إعادة نشر قصائده السابقة، يضيف إليها بعض جديدة.

ثم نتأمل فهرس ديوانه المرتب تاريخياً فنجد أنه أوائل عام 1933 كان قد أبدع عدداً من أهم قصائده: الساحرة - في ظل وادي الموت - حديث المقبرة - صلوات في هيكل الحب - النبي المجهول - إلى الله... وغيرها، وكلها تدل على أنه فكراً، وفنياً كان قد اكتملت أسس تكوينه، وتجاوز مرحلة التجريب، وصنع من روافده المتعددة عالمه الروحي والفني الخاص.

لكن: لماذا نحرص على بحث الأثر العام للشابي في إطار مقولات جماعة أبولو وإبداعها الشعري، ولا نتوقف عنده بذاته، كما يمكن أن نفعل لو أننا وضعنا أحمد شوقي - على سبيل المثال - مكان الشابي؟ لأن أحمد شوقي كان قمة في اتجاهه، وكان فردا في مرحلته، ولم يكن «موجة» في سياق، ولم يكن أحمد شوقي متأثراً بأحد ممن سبقه ذلك التأثير الذي يمكن أن يوصف شعره بأنه نسج على منواله أو استقصى من أفكاره أو حاكاه في أسلوبه. وهذا ما يصعب قوله بالنسبة إلى الشابي، وبخاصة أن منابع الشابي وأقوى المؤثرين فيه من شعراء زمانه معاصرون له، مشاركون، بل مؤسسون للطريقة ذاتها. فإذا نسبنا إلى الشابي «خاصة» من خواص بعينها نجدها عند من أخذ عنهم أو تأثر بهم، ونزعم لأنفسنا إن هذه «الخاصة» انتشرت في أشعار ما بعد الشابي عن طريق الشابي نفسه، كيف يمكن أن نطمئن إلى مثل هذا الزعم، مع احتمال صدقه، ونحن على يقين من أن آخرين قد سبقوه إلى هذه «الخاصة» ذاتها، وأن الاحتمال الأقوى. أو الأرجح أن غير الشابي أخذها عن هؤلاء السابقين كما أخذ الشابي نفسه؟!

يردد الشابي اسم العقاد، ويقرأ دواوينه، يشاركه الحليوي إعجابه، كما يردد اسم المازني، وطه حسين، والرافعي، ويتابع معاركهم النقدية. وتتردد كذلك أسماء شعراء المهجر، فيقرأ الحليوي «الأجنحة المتكسرة» لجبران، «وغادة الكاميليا» لديماس، ويتأكد إعجابه بالرومانسية من خلال هذه العناية، وقد كانت علاقته بالشابي تتجاوز الصداقة إلى اتفاق المزاج النفسي والاتجاه الفني (وإن يكن الشابي أقل اندفاعاً في أحكامه) فحين نقد مختار الوكيل كتاب «الخيال الشعري عند العرب» لم يحتمل الحليوي نقد ما كتب صديقه، ووصف الشابي بأنه لامتريين الأدب العربي⁽⁸⁾ ووصف كتاب «الخيال» بأنه يفوق أدب (أبو شادي) كله!! ولم يكن قرأ منه شيئاً يذكر. ومهما يكن من أمر فإن أسماء الدواوين والدراسات التي جاء ذكرها في رسائل الحليوي أضعاف تلك التي أشارت إليها رسائل الشابي، وهذا ما يتفق واتجاه كل منهما، لكن يرحح أن قراءتهما كانت مشتركة، وأن الاهتمام بالمهجر كان النغمة السائدة، يقول للشابي - في رسالته السابقة: «قلت لك سالفاً إنني ذهبت إلى العاصمة ولم اشتتر هذه المرة من الكتب إلا كتاب «نسمات وزوابع» لنقولا يوسف، وهو الذي كتب مرات عديدة في السياسة الأسبوعية، ولا أدري هل سبق لك أن قرأت له شيئاً، إنه كاتب جميل الأسلوب، مهجري النزعة والموضوعات». وهناك فقرة مهمة،

بقلم الحيلوي أيضاً، تضمنتها رسالة سابقة، إلى الشابي، تقول: «أما رأيي في شعر العقاد فما كنت معجباً به على الإطلاق، ولا زال أعجبي بالعقاد الكاتب غير إعجابي بالعقاد الشاعر، وليس هذا الرأي جديداً، فأتانا كنت اعتقد أن المازني أشعر من العقاد، وأذكر أننا تحدثنا يوماً عن الشعراء المعاصرين وبأيهم نعجب دون احتراز، واستعرضنا معظمهم فلم نتفق إلا على أبي ماضي، ولهذا معناه...»⁽⁹⁾ ويصرف النظر عن إعجاب الحيلوي أو عدم إعجابه بشعر العقاد، فإن ليل الخلف يرجع أن الشابي كان معجباً بهذا الشعر، ويدل الاقتباس السابق على شمول قراءة الشابي لشعراء زمانه، وأن أحد شعراء المهجر «أبو ماضي» كان موضع الاتفاق «الوحيد» بين الصديقين. مع هذا نجد الحاحاً على تأثر الشابي بجبران، يقول أبو القاسم كرو إنه «جذبت بشدة كتب جبران وأدباء المهجر، ومؤلفات العقاد وطه حسين والزيات، وكل ما أنتجته أقلام النهضة العربية في الشرق»⁽¹⁰⁾ وكذلك الف خليفة محمد التليسي كتاباً بعنوان «الشابي وجبران»⁽¹¹⁾ مع هذا نرجح أن الإعجاب كان يركز على تشابه النزعات، وليس الاقتداء، فقد كانت للشابي تحفظات على حركة التجديد في المهجر، فإذا أشار أبو القاسم كرو إلى روح الشابي الوطنية، ونزعته الانسانية، وتصوفه الشعري الخلاب، فقد أجمل أهم عناصر القوة في شاعرية الشابي، غير أن هذا يصدم قوله عقب هذا: «فهو من هذه الناحية يشبه جبران خليل جبران شبيهاً عجباً»⁽¹²⁾ فالنزعة الوطنية في الشعر المهجري مدغمة في عشق الطبيعة، ولا يمكن أن تقاس لدى جبران أو غيره بقصائد الشابي الصريحة الواعية في هذا الاتجاه الوطني بالذات. ثم نعود إلى الشابي ورأيه في التجديد المهجري، فنجد يقول - في تقديمه لديوان «الينبوع» - عن المدرسة الجديدة في الشعر العربي الحديث إنها - إجمالاً - «تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها. بل إن فريقاً من مطرفي المدرسة الحديثة لا يعدل بحرية الفن شيئاً، ولا يحفل في سبيل ذلك حتى بقواعد اللغة وأصولها، غير أن صدى هاته الطائفة قد أخذ يخفت ويضمحل، ولا شك أنه سيفنى مع الزمان، فهو ليس إلا طفرة جامحة، ككل الطفرات التي تصحب كل انقلاب في حماسة الدعاية الأولى»⁽¹³⁾ وليس يضير الشابي ولا ينتقص استقلال رأيه أن نشير إلى أن هذا المأخذ اللغوي - بصفة خاصة - هو ما اختلف فيه العقاد مع ميخائيل نعيمة، مؤلف

«الغريال»⁽¹⁴⁾ وتكاد كلمة الشابي تكون صدى لرأي العقاد، وإن يكن وصف المسلك اللغوي المهجري بالتطرف من ابتداع الشابي. على أن الشابي يدرك بوعي طبيعة المرحلة، وكيف تشابكت، وتشابهت، عناصر التجديد وأصوات دعائه، فيذكر - في المقدمة المشار إليها، لديوان (أبوشادي) أن «المدرسة الحديثة لم تصبح بعد مذهباً واضح المعالم» وأن «كل شاعر من شعراء هاته المدرسة يكاد يمثل في نفسه مدرسة مستقلة لها مذهبها الخاص، وطابعها الممتاز، ولها وجهتها في فهم الشعر وإنشائه»، ومع هذا الوعي بالتفاصيل والفرق الدقيقة، لا يؤدي إلى طمس القدر المشترك بين دعاة التحديث فكلهم يجتمعون في إطار طلاقة الحياة والحنين إلى المجهول.

لعل هذا القدر المشترك الذي أجمله الشابي في عبارة مركزة وأفية هو الذي جعل الاهتمام بشعر المهجر يتقدم الحديث عن الشابي وكأنما يقف على أرض مهجرية، غير أن الأمر أصعب منالاً، فليست قضية الفن - الشعر منه بصعة خاصة - ماذا يقول، بل: كيف يقول، فالاجتماع تحت لواء «طلاقة الحياة والحنين إلى المجهول» لا يعني ترتيب الشعراء - تحت هذا اللواء - ترتيباً زمنياً، الأسبق فالسابق، والاطمئنان إلى أن هذا متأثر بذلك، إذ المعول عليه - والحالة هذه - الأسلوب وبواعث التجربة الخاصة. ولعل هذا ما جعل محمد مندور يعبر عن إعجاب متزايد بشاعرية الشابي، وينكر أن يكون فيها متأثراً بالمهجر خاصة، يقول: «أدركت أنني أمام إحدى العبقريات التي لا يستطيع البشر لها تفسيراً لأنها هبة من الله، وأصبحت أشك في أنه مدين ديناً حقيقياً لأحد من الشعراء، ولذلك لم اقتنع الاقتناع كله بحديث الاستاذ كرو عن تأثر الشابي تأثراً كبيراً بشعراء المهجر»⁽¹⁵⁾، وأحسبني أتفق مع مندور في كلمته هذه، وأرى أن التناسق بين الشابي وجماعة أبولو، أنسب إلى وصف شعره من القول بالتأثر - وليس التوافق للتقارب - بالشعر المهجري!!.

2 - حين تجلّى الشابي

بعد ثمانية عشر شهراً من التواصل مع الجماعة، وثمانية عشرة قصيدة على صفحات مجلتها، رحل الشابي، وديوانه بين يديه، جاهزاً للنشر، برعاية صديق (أبو شادي)، هذا الأمر الذي تأخر أكثر من عشرين عاماً. أما في عام الرحيل نفسه (1934) فقد شهدت ساحة الشعر نشاطاً زائداً، صدرت دواوين ليست قليلة، نفترض أن ديوان

الشابي كان واحداً منها لو أن الرياح تمهلت أياماً، ولم تملأ شراع الرحيل، وتدفع بزورق الشابي إلى بحار العدم. صدرت دواوين الشعراء:

- 1 - الينبوع: احمد زكي أبو شادي
- 2- وراء الغمام: إبراهيم ناجي
- 3 - الألحان الضائعة: حسن كامل الصيرفي
- 4 - ديوان صالح جودت
- 5 - الزورق الحالم: مختار الوكيل
- 6 - الملاح الثالث: علي محمود طه
- 7 - أغاني الكوخ: محمود حسن إسماعيل

هذا نتاج عدد من شعراء جماعة أبولو خاصة، عام 1943 ومن قبله ومن بعده دواوين أخرى، لكننا نكتفي بهذه المجموعة، وباستثناء سكرتير الجماعة ومؤسسها - أبو شادي - فكلهم كانوا شباباً، في عمر الشابي تقريباً أو أقل قليلاً، ولكنه - دون شك - كان أشدهم شاعرية، وأقربهم إلى التأسيس النظري، المعرفي، كما كان أغزرهم عطاء، فديوانه لا يزال ينافس -في حجمه وتنوع تجاربه- عدداً من هؤلاء الشعراء الذين عاش بعضهم نصف قرن بعد الشابي. إننا نعتقد أن دراسة متأنية لهذه الدواوين مجتمعة ستضع بين أيدينا صورة فنية وافية لواقع الشعر العربي حين تجلّى الشابي وبلغ قمة توجهه قبيل الانطفاء، كما أنها ستكشف لنا الطابع المشترك بين شباب هذا الجيل الذي ينتمي إليه شاعرنا، كما ستكشف إلى أي مدى كان قدوة لهم، مؤثراً فيهم، موحياً لهم.

إننا لا نتبرع بإسباغ زعامة هؤلاء الشعراء على الشابي، ولا نرمي إلى تكثير العدد حيث نضيف اليهم من لم تنشر لهم دواوين إلا بعد سنوات من رحيل شاعرنا، مثل الهمشري، وعتيق، وأبو الوفا (محمود أبو الوفا) وقد نشر ديوانه أنفاس محترقة بعد سنوات من وفاة الشابي) وغيرهم، إن أسباب هذه الزعامة ماثلة في التكوين الثقافي للشابي، فقد ظهرت بوضوح صلته العميقة بالعقاد كاتباً وشاعراً، بل ستظهر آثار أخرى لأصحاب «الديوان» جميعاً: شكري والمازني والعقاد. ويغلب على الظن - فيما أراه - أن الشابي كان يترسم خطى العقاد حين حاول أن يتجاوز موقع (الشاعر) إلى «الباحث في

ماهية الشعر، حين كتب: «الخيال الشعري عند العرب» والشعر: ماذا يجب أن نفهم منه، وما هو مقياسه الصحيح؟ وغيرهما.

وإذا كان الرأي العام النقدي يرى أن جماعة أبولو - وهي جماعة وليست مدرسة - كانت ثمرة جهود مرحلة البعث التي بلغ شوقي نروة استطاعتها، ثم جهود مدرسة الديوان، فإن أعضاء الجماعة اتَّخذوا من شوقي رئيساً لهم ثم خلفه مطران، ثم اشتبكوا في معركة مع العقاد، ووجهوا اهتمامهم إلى شكري خاصة. وهنا نجد الشابي ينأى بنفسه عن هذه الصراعات، فهل هي أخلاقه الدمثة وحسب، أم أنه - داخلياً - كان يعيش حياة قائمة على التوافق بين البعث، والديوان، وشوقي، ومطران، والمهجر، تجعل منه حالة فريدة، خاصة، قادرة على التأثير في غيرها، يصعب أن تتأثر بهذا الغير؟! إننا نميل إلى هذا التصور، الذي يجعل من الشابي شاعراً في صميم أبولو ولكنه في الوقت نفسه يتمتع بخصوصية غير تلك التي ينبغي أن تتحقق لأي شاعر حتى يستحق وصفه إننا نعني خصوصية التكوين قبل خصوصية الإنتاج. ونضع هذا التصور الذي نراه على محك الاختبار أو التجريب بأن نستجمع خصائص مدرسة الديوان ولباب دعوتها فنجدها جميعاً وقد حققها الشابي في شعره، باستثناء بعض «الشطحات» الخاصة التي لم يتمسك بها صاحبها، فإذا فعلنا الشيء نفسه مع جماعة أبولو وجدناها تتحقق كأجلى ما تكون، وأكمل ما تكون وأوفق ما تكون في شعر الشابي، ولا يعني هذا أن شعره انتقل بين مرحلتين، أو أنه طوّر أداته من مستوى إلى مستوى آخر، وإنما يعني أنه استوعب بعقله المتوثب وروحه الثائر التجربة المشتركة، واستخلص لنفسه مكاناً، فكان معهما، ولم يكن «عدواً» في «الحزمة» محسوباً على أي منهما. فبالنسبة لمدرسة الديوان كان رائدها قول «شكري»:

الأيسا طبائسر السفـيرو

س إن المشـعر وجر وجر دان

وقد دعت إلى الوحدة العضوية، وإلى تنويع القوافي، أو التحرر منها، وإلى اقتحام المعاني الفلسفية، وإلى تصوير ماهو جوهري ونبد القشور والاعراض، وتصوير الطبيعة والغوص إلى ما وراء ظواهرها⁽¹⁶⁾

ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نصل إلى أساس نظري لجماعة أبولو كما حدث مع مدرسة الديوان - لأن هذا الأساس النظري لا وجود له، وإنما هناك إطار عام، أو تصور عام

لفهم الشعر، ووظيفة الشاعر فالشعر الحق هو ما عبر عن الشعور تعبيراً فنياً أصيلاً ولم يكن ابتذالاً ولا اجتراراً لما سبقه، وبطبيعة المرحلة التي ازدهرت فيها أبولو كان حظ الأوطان، مثل حظ الشعراء، متعثراً محيطاً، وفي مثل هذا الجو كان من المستحيل - كما يقول محمد مندور - أن يظهر أي أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتي، فالشعر لا يستطيع أن يتحدث إلا عن نفسه، وأحلامه وغرامه وأشواق روحه، أو أن يهرب من الجحيم الذي يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيها يتعزى بها عن الآلم والآلم قومه دون أن يستطيع الإفصاح عن مصدر هذه الآلام، أو يدعو إلى التخلص منها بطريق أو بآخر (17)

فإذا اجمل عبد العزيز الدسوقي مظاهر التجديد لدى شباب أبولو من الشعراء في أن شعرهم الوجداني يتسم بالقلق العميق، وعدم الاستقرار، والجرأة النادرة في إبداء الأفكار وفي طرق المواضيع التي لم تطرق من قبل، وتناول الأشياء البسيطة المألوفة بروح إنسانية وقلب مفعم بالفن، فتخرج إلى الوجود غزيرة الرؤى عميقة الأحلام لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية... إذا صبح هذا الإجمال، ونراه صحيحاً في مجمله، ورأينا ما رآه مندور من قبل في طغيان الشعور بالذات مع غلبة الشكوى، والحزن والتعزي بالطبيعة... فإن شعر الشبابي سيكون تجسيدا فنياً لكل هذه الجوانب، تجسيدا فنياً راقياً، يضمن له مكان القدوة، وإن تكن قدوة من بين الصف غير منفصلة أو متقدمة في موقع الريادة لكنها ليست بأي حال مجرد «حالة» ينطبق عليها شخصياً وفنياً ما ينطبق على المجموع. سنجد عند العقاد وصفاً للشاعر - كما يراه ويتطلبه - كأنما كان يستلهم فيه شخص الشبابي وفنه الشعري، وذلك في قصيدة: «حظ الشعراء»، ومطلعها:

ملوك، وأما حالهم فعبيد
وطير، ولكن الجودود قعود
أقاموا على متن السحاب فأرضهم
بعيد، واقطار السماء بعيد

وفيها يقول:

إذا جال بالعينين فالكون بيته
فإن مد بالكفين فهو طريق

واقصى مناه في الحياة نهاره
واننى مناه في الممات خلود
يرى الغيب عن بعد فمقبل هذه
قديم، وماضيه القديم جديد⁽¹⁸⁾

وكذلك كانت ظاهرة التكرار واضحة عند العقاد⁽¹⁹⁾، وهي عند الشابي أشد وضوحاً، كما خاطب شكري المجهول، وصور مشاهد من يوم البعث والنشور، أما المازني فقد رثى نفسه، وقام بأول محاولة لتجميل الموت والتشوق إليه، يقول:

لبست رداء الدهر عشرين حجة
وثنتين ياشـوقي إلى خلع ذا البـرد
أما الشابي فيذهب إلى مدى أبعد، في تجميل الموت والتشوق إليه إذ يقول:

هو الموت طيفُ الخلود الجمـيل
ونصف الحياة الذي لاينوح

وفي سياق «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» يبدو اهتمام عبد القادر القط بالشابي وشعره، فإذا كان مؤرخ «جماعة أبولو» -عبد العزيز الدسوقي- يراه خير مثال على تيار التجديد الذي أحدثته الجماعة، ويمثلهم أصديق تمثيل⁽²⁰⁾، ويتخذ أبو شادي نفسه دريئة يدافع من ورائها عن التجديد⁽²¹⁾ فإن عبد القادر القط يرى فيه الصورة النقية لهذا الاتجاه الوجداني الذي أقام عليه دراسته، فهو أول من ارتقى بوحدة النسج في القصيدة حتى بلغ ما يطلق عليه المؤلف: «معجم الألفاظ الوجدانية»،⁽²²⁾ ويسجل للشابي تميزه بالوجدان المشبوب، ويأن الوطنية عنده تمتزج بالذاتية⁽²³⁾، ويقرر أمرا سنكون بحاجة إليه فيما يأتي، إذ يقول إن الهمشري يقترب من طبيعة الشابي⁽²⁴⁾.

هذا هو الشابي -فيما نراه- معروضاً على مبادئ مدرسة الديوان، وشعارات جماعة أبولو، صادق الوفاء لهما، متجاوزاً حدودهما في الوقت نفسه. وهنا نجد لزماً علينا أن نتوقف عند بعض الخصائص الفنية التي تميز بها أسلوبه، وفكره، ولم تكن ظاهرة عند معاصريه.

1 - فلعله أول شاعر اهتم بأن يتحدث شعراً عن الشاعر: دوره في المجتمع، نظرتة إلى الحياة، اتفاقه واختلافه عن الأغيار، معاناته بسبب تميز نظرتة.. الخ. ونشير إلى عناوين القصائد التي أبدعت لإظهار هذه الغاية، (فضلاً عن قصائد أخرى تنطوي على بعض هذا في سياقها) ونسجها بترتيب ورودها في ديوانه:

- شعري - ياشعر- أغنية الشاعر-قلت للشعر-النبي المجهول (الشاعر)- أحلام الشاعر - أيتها الحالة بين العواصف (نفس الشاعر) - قلب الشاعر.

2 - وهو أكثر شاعر استخدم كلمة «الغاب»، لقد وردت في أثناء قصائده خمساً وثلاثين مرة، وقريباً من رحيله صنع قصيدة بعنوان «الغاب»، وكأنما يقدم تفسيراً شاملاً لهذا الشغف الخاص، فالغاب حلم:

بيت بنته لي الحياة من الشذى
والظل، والاضواء، والانغام
والغاب ملاذ وشفاء:

لله يوم مضيت أول مرة للغاب
أرزع تحت عبء سقامي

والغاب استعادة للفطرة وكأن قصة الخلق تبدأ من جديد، يقول عن مشاعره حين رآه:

وسئنى كـيـقظة آدم لما سـرى
في جسمه روح الحياة النامي

ويأتي شغفه بالعروس والعرائس لاحقاً لشغفه بالغاب، فهناك: عرائس الأمل (137) - عرائس الفردوس، عرائس الشعر البديع (153)- عرائس الأشعار (156) -عروس الصباح (169)- عروس النور (191)- أعراس الوجود (202) - عرائس النور (326)- عرائس الغاب (384).

3- وفي تقصّي محمد مندور لما أبدعته جماعة أبولو في فن الصياغة، استوقفته صيغة متكررة عند حسن كامل الصيرفي، كقوله: كهوف الحياة، وقيثارة الحياة، ولهيب

الأنين، وعصير الشجون، ومعاقرة الوهم⁽²⁵⁾. وكلها تقوم على نوع من المجاز يضاف فيه الحسني إلى العقلي أو المجرد. وهذه الصيغة تتكرر عند الشابي، وتمتد مع قصائده بما يؤكد أنه مبتدعها، حريص عليها، ولهذا نوع، وجود، وتقن، بما يتجاوز مقدرة أي شاعر معاصر له، وإن انتشار مثل هذا الاستخدام يعود إلى الشابي، وهذا ثبت يقدم دليل مذكرنا:

- دموع الجحيم (96)
- رحيق الألم (99)
- أمواج المساء (117)
- شفاه السراب (123)
- عرائس الأمل (137)
- زنايق الحلم (140)
- مهجة الظلام (142)
- أناشيد الوجوم (155)
- ورد الحياة (160)
- بنات الظلام (169)
- روح الوجود (187)
- ليل الرجاء (193)
- أوتار الدهور (203)
- ورد اللذة (320)
- أحشاء الوجود (323)
- ربة النسيان (331)
- إكليل الجنون (331)
- بنات الجحيم (338)
- نهر الزمان (428)
- كاهن الظلام (435)
- موسيقى الحياة (441)

روح الكون (441)

موج الاسى (442)

عواصف الارزاء (442)

فجر الجمال (444)

منهل الاضواء (444)

موسيقى الوجود (465)

روح الكون (465)

حرم الطبيعة (469)

روح الجمال (471)

فإذا أخبرنا محمد مندور أن «قيثارة الحياة» و«عصير الشجون» وأشباههما كانت تستفز بجرأتها اللغوية والفنية نقاد الثلاثينيات ومابعدهما ممن قرؤوا شعر «الصيرفي» فإننا نقرر مطمئنين أن الصيرفي وشعراء زمانه كانوا يترسمون خطى الشابي - الأكثر جرأة وغزارة، والأسبق إلى الاستخدام. بل نذكر أن محمود حسن اسماعيل بنى قدراً كبيراً من تميزه شاعراً على هذا الاستخدام نفسه، والتوسع فيه حتى نجد في شعره: جفون الضباب، وجه السراب، حزن التراب، فحيح العشب - خضرة الغرور، قيثارة الروح... إلخ. ومن الواضح كذلك أن هذا الضرب من التركيب يتجاوز إضافة الحسي إلى المجرد - عند الشابي - مثل قوله: كاهن الظلام، على أنه بهذا كله فتح الطريق، أو أفسح الطريق إلى اللغة الرمزية، ولهذا نرجح أن الشابي كان أول شاعر - في إطار أبولو - يوصف بأنه رومانسي، رمزي معاً⁽²⁶⁾.

4 - وإذا تستقر التفرقة - في العلاقة بين الشاعر والطبيعة - بين المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة، وبين حلول الشاعر في الطبيعة، وهي الصورة الرومانسية الكاملة، نرى أن الشابي كان أسبق إلى هذا الحل من علي محمود طه، وأكمل اقتداراً عليه من إيليا أبو ماضي⁽²⁷⁾. إننا نشير إلى قصائد بعينها، مثل: «الاشواق اللثائية» إن الشاعر فيها يعاني التحولات التي تتحولها الطبيعة ذاتها، وفي قصيدة: «في ظل وادي الموت» تتوحد مسيرة الفناء، أو يتوحد فيها الشاعر والطبيعة، وفي قصيدة من «أغاني الرعاة» تتصاعد انغام العذوبة لتصهر الكون كله في لوحة أو تشكيل متناغم وفي

قصيدة: «تحت الغصون» يبلغ الشابي ذروة الاندماج مع الطبيعة والفرح بها، ومزج مناجاة عناصرها بالبرق والتوق الذي تفيض به نفسه على كل مظاهرها ومجاليها. وفي قصيدة: «الغاب» لاتقف العلاقة بين الشاعر وهذا المكان المميز عند طلب الخلاص أو النجاة باللجوء إلى الغاب والابتعاد عن الناس.. إن الشاعر ينظر الغاب، بل إنه الغاب نفسه، الغني بالأسرار، الذي لم يكتشف بعد، وهذا ما انتهت إليه تجربة هذه القصيدة الغضة في تطورها.

5 - وفي أكثر من قصيدة للشابي تسطع فكرة «الخلاص بالحب»، وهي تختلف كثيراً عن التغني بالحب، أو الفرع بالحب، أو الأمل، أو الدعوة إلى الحب. إن الحب هنا لب الوجود، وسر الكون، فالشاعر -بالحب- يصبح موجوداً، يكون قد استنقذ روحه، وافتدى وجوده، فإذا فقد الحب أو ضيعه، فإنه لا يكون تعساً، أو حزيناً، أو وحيداً، إنه «معدوم» القي به في حمة الفناء وظلام المجهول. إن هذا الاعتقاد مبكر جداً عند الشابي (انظر مثلاً قصيدة: الحب، وتاريخ صنعها 28 أغسطس 1927) وفكرة الخلاص بالحب تتسرب في كثير من قصائده، وصوره، في القصيدة السابقة الحب هو التحقق:

الحب جدول خـمـر، من تذوق

خاض الجحيم، ولم يشفق من الحرق

الحب غاية آمال الحياة، فما

خوفي، إذ ضمّني قبوري؟ وما قرّني (28)

وفي قصيدة: «ذكرى صباح» يتجلى الانعتاق بالحب:

كـبـلـي يا سـلـاسـل الحب افكا

ري، واحـلـام قـلـبي الضـلـيل

كـبـلـيني بـكل مـافـيك مـن عـطـر

وسـحـر مـقـدـس مـجـهـول

كـبـلـيني، فـإنـما يـصـبـح الفـد

نـان حـرّاً، فـي مـثـل هـذـي الكـبـول (29)

6 - وأبو القاسم الشابي أكثر شعراء العصر الحديث - بلا منازع - طرح أسئلة، هذا على رغم أنه ليس شاعر فكر، بقدر ما هو شاعر عاطفة ووجدان. فلو أن الأسئلة جاءت

من طريق العقد - مثلاً - لكان لها ما يبررها من نشاط عقله وسيطرة منطقها، على أن العقد كان مشغولاً بالبحث في «الأجوبة» إن صحت هذه المفارقة، أو المقابلة. أما الشابي فإن هيام روحه في عوالم المجهول فجّر في وجدانه الرغبة في السؤال، وعدم انتظار الجواب، فهجمة المشاعر والمخاوف عليه كانت أكبر من أن يحتويها جواب. منذ فترة مبكرة جداً (عام 1926) يقول:

ففسالت الليل،

والليل كـئيب ورهيب

على أن السؤال متضمن في قصائد قبل هذا التاريخ (قصيدة «الحياة» مثلاً)، ونادراً ما نجد قصيدة تخلو من طرح سؤال صراحة، أو ضمناً، أو ينتهي به مغزاه، وبعض قصائده يقوم بناؤها على طرح الأسئلة مثل قصيدة: «في ظل وادي الموت»⁽³⁰⁾ التي تبدأ بسبل منها:

نحن نمشي، و—ولنا هاته الأ—

وان تمشي، لكن، لاية غايية؟

نحن نشيد مع العصفور المشيم

س وهذا الربيع ينفخ نايـة

نحن نقلو رواية الكون للمسيح

ت ولكن: ماذا ختام الرواية؟

هكذا قلت للرياح فقالت:

سبل ضمير الوجود: كيف البداية؟

7 - وينتشر في شعر الشابي نمط خاص من بناء الصورة الشعرية، يمكن أن نعتبره تطويراً حديثاً، فنياً، للاستعارة المرشحة، وهي تلك التي قرنت بما يلائم المستعار منه (المشبه به) وقد وصفها البلاغيون القدماء بأنها الأقوى في استخدام المجاز استخداماً فنياً. لقد شغف الشابي بتراكم الصور تجلو الشيء الواحد من جوانب شتى، ولكن مقدرته على تنمية الصورة في اتجاه المستعار منه، أو المشبه به، تكاد تكون أمراً خاصاً به، في مرحلته⁽³¹⁾. سنشير إلى أقدم استخدام له من هذا القبيل، لنبدل على تكبير موهبته

الصياغية في الالتفات إليه، مع أنه ليس الأكمل، أو الأجمل، وهو في قصيدة بعنوان: «السامة»، وقد سنم الشاعر الحياة وما فيها، والليل وأوجاعه، وما شعشع من رحيق بصاب:

فحطمت كاسي، والقيئُها
بوادي الأسى وجحيم العذاب
فبأنت وقد غمرتُها الدموع
وقررت، وقد فاض منها الحباب
والقى عليها الأسى ثوبه
واقبرها الصمت والاكتئاب⁽³²⁾

لقد نمى الصورة في اتجاه الكأس، وليس في اتجاه صاحبها، وإن يكن وصفها بصفات نفسه، فكأنه والكأس شيء واحد. هذه محاولة مبكرة (1927) لم تصادف توفيقاً في مستوى شاعرية الشابي ومقدرته الصياغية، ونحيل إلى الصفحات: 166، 192، 312، 366، 416 لنرى هذا النمط من بناء الصورة وتنميتها يمارس وظيفته الشعرية بتوفيق فني أكبر، وسبق واضح أيضاً.

8 - وأبو القاسم الشابي سابق كذلك إلى «رفض المدينة»، وهو رفض معلل -في شعره - بالأسباب الرومانسية، التي عارضت بها الرومانسية الأوربية نشأة المدن الصناعية، ورفض المدينة يختلف عن الإغراء بالريف⁽³³⁾، حتى مع وجود العلاقة. وقد تردد على هذا الموضوع ثلاث مرات، يقول في الأولى: «ماذا أود من المدينة» ويكرر الاستفهام الاستنكاري⁽³⁴⁾ أربع مرات، يلصق بها كل مرة أقسى الصفات. وفي الثانية تهدأ النعمة على المدينة، وتقابل بالريف الحالم، لأن الموضوع يتعلق بحلم السلام الداخلي الذي يتمناه الشاعر ويتوق إليه⁽³⁵⁾. ويعود مثلب المدينة في سياق مثالب الحياة في قصيدة «أبناء الشيطان»⁽³⁶⁾ إنها زارعة الشر في النفوس، وهي لهذا تحصده أيضاً.

لقد صدر ديوان «أغاني الكوخ» في العام التالي لرحيل الشابي بعد رحيله بتسعين يوماً بالتمام وكان محمود حسن اسماعيل، شاباً، طالباً، يبدأ رحلته مع الشعر في إطار

جماعة أبولو، فإذا قلّبتنا قصائد هذا الديوان سنجد أصداء واضحة، لشعر الشابي، قد نجد فرصة للإشارة إلى بعضها، منها هذه النزعة الهجائية للمدينة، وإعلاء حياة الريف، والوقوف إلى جانب الكوخ وهجاء القصر.

هذه بعض إضافات عدنا منها ثانياً، نرى أن الشابي كان السابق إليها، أو المبرز فيها، فإينما وجدناها عند شعراء جيله، أو الأجيال الأخرى التالية، فإن من حق موهبته علينا أن نستحضر جهده، وأن نعترف بحقه، أو على الأقل: بسبقه!!

3 - الشكل الفني والموسيقي للقصيدة

ودون أن نسرف في تتبع محاولات التمرد على الشكل الموروث للقصيدة العربية، بناءً، وموسيقى، واجتهادات التنويع والتوليد والابتكار، نعرف أن هذه المحاولات بدأت قبل أبولو والمهجر، بدأتها مدرسة الديوان، واستثمرتها أبولو وتوسعت فيها، وأباحت لنفسها من حرية التنويع والابتكار في البناء الموسيقي للقصيدة ما لم يعهد قبلها. لقد عرض هذا الجانب عرضاً علمياً عند أكثر من باحث، فقبله من قبله، وتحفظ على بعض مسالكه آخرون. وقد أخذ أبو القاسم الشابي موقعه في هذا السياق الموسيقي على مستويين: مستوى الإعجاب بالتكوين الموسيقي لبعض قصائده، ومستوى أنه لم يذهب إلى المدى البعيد الذي بلغه بعض أعضاء أبولو، فلم يجار هذا البعض في استحداث إيقاعات أو تنويعات أو المزج بين بحور، مما لم يعرفه الشعر العربي في أزمانه الطويلة.

قبل أن نتوقف عند هذين الأمرين نشير إلى أن الشابي الملتزم بالبحر الشعري، استطاع، برغم رتوب الإيقاع، أن يجعل صياغته الخاصة قادرة على نقل انفعاله بكل ألوانه الزاهية، المتناقضة إلى متلقي شعره، مع أن المطلب «النظري» لتحقيق هذا الهدف، يعني أن تتولد موسيقى القصيدة من الانفعال المسيطر، مما يؤدي بالضرورة - إلى تذبذب درجات الإيقاع، وامتداد موجاته، بعبارة أخرى: استبعاد «البيت» والاكتفاء بال تفعيلية، أو -على الأقل- التحرك بين استخدام البحر بكامل تفعيلاته، واستخدامه مجزئاً... الخ. وعلى أية حال فإن الشابي لم يستبعد هذا الحل، لكنه استطاع -في إطار البحر الشعري- أن يحقق هذه الغاية أيضاً. لنتناول المعجم الشعري، وعناقيد الصور، والبناء التقابلي في قصيدة «الجنة الضائعة»⁽³⁷⁾ إن «التناقض» يبدأ من العنوان، فالفقد

دامي الأكف، ممزق الأقدام، مغببر الشعور
مترنح الخطوات ما بين المزالق والصخور
هالته اشباح الظلام، وراعه صوت القبور
وبؤي إصصار الأسى، والموت، في تلك الوعور

إن «مستغلن» تسود تماماً، لكن تصرفات محدودة، ممكنة أو مباحة، أعطت قدراً من المرونة ملا المساحة الخالية بين مشاعر السعادة، ومعاناة الشقاء، في السياق الإيقاعي الواحد.

إن «تصميم» القصيدة عند الشابي يحتاج إلى عناية خاصة به، نكتفي الآن بالاشارة إلى قصيدة: «المساء الحزين» وهي «قصصية» من نوع نادر⁽³⁸⁾، إذ ترصد مظاهر الوجود، وما تنطوي عليه من قتامة، غير أنها توجد -في صميم هذا الظلام- ثغرة يظهر فيها الإنسان، ثم يتجلى، ويشرف على المشهد الكوني في جملة، ويمنحه معناه الجديد - في نهاية القصيدة - حين يقرأ الزمن قراءة «إنسانية» إيجابية. وفي «حديث المقبرة»⁽³⁹⁾ يقوم البناء على حوار فلسفي بين الشاعر، وروح الفيلسوف، وسرب من الأرواح. أما قصيدة «أيتها الحاملة بين العواصف»⁽⁴⁰⁾ فإنها تقوم على سلسلة متشابكة من التشبيهات، إن هذه القصيدة المكونة من اثني عشر بيتاً تنطوي على اثني عشر تشبيهاً، دون أن نشعر بالتزاحم أو عدم التجانس.

لقد توقف محمد مندور عند التشكيل الموسيقي ونظام القافية في قصيدة «الصباح الجديد»⁽⁴¹⁾ وعنها يقول: «موسيقى هذه القصيدة الجميلة تستحق التأمل والتحليل، وإن تكن لم تصدر عن تأمل ولا تحيل، بل صدرت مجارة لتيارات النفس وبأمر منها، وقد استخدم فيها الشاعر ما يسمى بالقافلة، أو القرار، وهو تلك المقطوعة الثلاثية التي تتردد في القصيدة عدة مرات، وليس ترددها عن صنعة وترتيب وافتعال، بل مجارة لضرورة نفسية يحسها الشاعر، وهي ضرورة الإيحاء إلى نفسه بالصبر والجلد ومغالبة الأسى... والشاعر يربط بين هذه الموجات المتتابعة في روحه بالقافية، وإن يكن قد تحرر من وحدتها في القصيدة، إلا أنه قد استخدمها أروع استخدام ليربط بين مقطوعات القصيدة المتتابعة، المتدافعة، برياط موسيقي مرهف، فأخر بيت في المقطوعة الرباعية الثانية تقفياً للفظة الأخيرة من الرباعية التالية، على نحو ما نلاحظ في لفظتي: «الزمان» و «الحنان»...

ويعد أن يستوفي محمد مندور حق هذا النسق الخاص في الإيضاح اعتماداً على تتابع القوافي في القصيدة، يقول عن شكلها الموسيقي الشامل: «كل ذلك فضلاً عن البناء الموسيقي الرائع، في هذه القصيدة كلها، التي تتكون من القرار الثلاثي الذي تردد في القصيدة ثلاث مرات، ثم من ست رباعيات يفصل كل اثنتين منها بين القرار الثلاثي المتكرر».

بعد انتهاء «الوصف» يأتي تعليل مندور، الذي لا يتحفظ في إبداء إعجابه:

«وقد اهتدى الشاعر بفطرته السليمة إلى ضرورة توحيد القافية في القرار الثلاثي، وفي الأبيات الثلاثة الأولى من كل رباعية، وذلك لأن هذا التوحيد يشبع نفسه، ويرضى إحساسه، ويوحى بقوة إلحاح تلك الأحاسيس التي يتتابع موجهاً في روحه المعذبة المترددة بين الشك واليقين، وبين الحياة والموت. والذي لاشك فيه أن هذا البناء الموسيقي لم يستمده الشاعر من أحد في الشرق أو الغرب، وإنما اهتدى إليه بفطرته السليمة وصدقه مع نفسه، ومجاراة موجها المتلاحق، وحاجته الملحة إلى استنفاد كل ما في نفسه من خاطرة أو إحساس. ولو أنه كان مقلداً لاستطاع أن يلجأ مثلاً إلى نوع من البناء الموسيقي يشبه بعض الشبه بناء هذه القصيدة الرائعة، وهو بناء كان معروفاً عند دعاة التجديد، الذين تأثروا بالشعر الغربي، لأنه بناء ذائع مشهور، وهو بناء ما يسمى «بالسونيتا»⁽⁴²⁾

ثم نصل إلى كتاب «موسيقى الشعر عند شعراء أبولو وسيد البحراوي، وهو يعرض لشعر الشبابي - من ناحية التشكيل الموسيقي - من حيث هو أحد شعراء أبولو، ويشفع المؤلف بحثه بجداول إحصائية تجمع بين شعراء الجماعة، وجداول خاصة بكل شاعر على حدة. والطريف حقاً، وإن لم يكن مفاجأة لنا، أن الشبابي - في جانبه العروضي أو الموسيقي، كان متوافقاً تماماً مع موقفه من المعاني الجديدة التي اعتنقتها الجماعة بوجه عام، كان واحداً منهم، لكنه لم يكن مجرد «عود» في «حزمة» أبولو، كانت له ثوابته الخاصة التي لم يتحول عنها. وكذلك كان موقفه من موسيقى الشعر، والتعمرد على العروض الخليلي. ليس يشغلنا الآن أن نبحث في علاقة الغرض الشعري بالوزن، أو الانفعال والوزن، وقد خاض في هذا باحثون لهم خبرتهم بنصوص الشعر وموسيقاه. إن أكثر بحور الشعر استخداماً عند شعراء الجماعة هي على الترتيب: الكامل، الخفيف، الرمل⁽⁴³⁾، وفي إطار هذه البحور الثلاثة تأتي أكثر أشعار: -

إبراهيم ناجي: الكامل-الرمل-الخفيف.
علي محمود طه: الكامل-الخفيف-الرمل.
محمود أبو الوفا: الرمل-الكامل-الخفيف.
صالح الشرنوبلي: الخفيف-الرمل-الكامل.
أبو القاسم الشابي: الخفيف-الرمل-الكامل.

هذا تقارب نادر بين شعراء الجيل الواحد، والمزاج المتشابه، وإذا كان شعر علي محمود طه يجري مع نسب الترتيب العام، فإن الشابي يشابه، ويناقض. إن البحور الثلاثة المفضلة بوجه عام هي الأثيرة لديه، ولكن درجة الأولوية تختلف، بل إن الترتيب يأتي معكوساً.

وقد لجأ شعراء أبولو إلى تصرفات عروضية، أو تتصل بنظام القافية، بقصد إخضاع الإيقاع لمطالب القصيدة الجديدة أحياناً، وطلباً للتسهيل في أحيان أخرى. ويقرر الباحث معتمداً على الاستقراء والإحصاء أن حركة التجديد المبكرة التي قام بها الزهاوي ومطران وشكري والمازني والعقاد كان تمردها على القافية أكثر من تمردها على الوزن⁽⁴⁴⁾، وأن شعراء أبولو استمروا في تنمية هذا التمرد على القافية حتى جعلوا من تنويعها «ظاهرة» ودلالة الأرقام قاطعة في هذا الحكم إذ نجد النسبة 80٪ «ثمانين من المائة» للقافية الموحدة و20٪ «عشرين من المائة» للتنويع في القافية⁽⁴⁵⁾ فإذا عرضنا هذا التوزيع الكمي على ممارسة الشابي الفعلية نجده أكثر إيغالاً في التنويع، وكأن هذا من ثمرات تعلقه المبكر بمدرسة الديوان⁽⁴⁶⁾، ومهما يكن من أمر مستند الشابي في «إسرافه» في تنويع القوافي (انظر الجدول الإحصائي في كتاب سيد البحراوي: ص222) فإن هذا التنويع كان الخطوة الضرورية نحو إعادة النظر على نحو شامل في التركيب الموسيقي للقصيدة العربية، وهو ما أدى أولاً إلى شعر التفعيلة، ثم إلى قصيدة النثر فيما بعد وهنا إضافة ذات دلالة ينبغي أن ننبه إليها، فقد مارس شعراء الجماعة كافة ضروب تنويع القافية: المسقط، والمزبج، والمقطوعة (حيث تتحد قافية كل مجموعة -مقطوعة- من عدة أبيات قد تكون ثلاثة أو أربعة، أو خمسة) والمريع، والموشح، والسوناتا. وقد صنع الشابي قصائده على كافة هذه النظم، بل أحياناً بغير نظام محدد، كما مزج بين أكثر من نظام -

في تشكيل القافية - في القصيدة الواحدة، غير أنه لم يزواج في شعره، ومن الحق ما لاحظته سيد البحراوي من أن الشعر مزبوج القافية ينتشر عادة في الأراجيز. وفي الشعر التعليمي⁽⁴⁷⁾، ويدل الجدول الإحصائي للأوزان المستخدمة أن الشابي لم يلجأ مطلقاً لبحر الرجز⁽⁴⁸⁾، كما أن ديوانه شاهد على ابتعاد شعره عن أية نزعة تعليمية!!

ونعود إلى قضية استخدام الأوزان، وقد سبقت الإشارة إلى أن نشاط الشابي في هذا المجال أعطى الصدارة للبحور الثلاثة التي اجتمع عليها المجددون من شباب جيله، غير أنه -في داخل هذا الإطار العام- انفرد بأن النسب بين هذه البحور الثلاثة جاءت عكس النسبة العامة. وحين نقرا الجداول الخاصة باستخدام الأوزان في إطار البحر، ومجزؤه، والتنقل بين الأبحر، سنجد النسبة الغالبة في الاقتصار على البحر، فإذا لجأ إلى مجزؤه البحر فإنه لم يغادر -تقريباً- دائرة الأبحر الثلاثة التي يكاد نشاطه الموسيقي ينحصر فيها (الخفيف -الرمل- الكامل) وهو آخر شعراء أبولو استخداماً للبحرالمجزوء، إذ توسع شعراء الجماعة في هذا الأمر (النسبة العامة تمثل المجزئات فيها 31٪ من مجموع قصائدهم المحصية)⁽⁴⁹⁾، وكذلك فإنه آخرهم لجؤوا إلى المزج بين الأوزان، حيث لم يمارس هذا الآ في قصيدة واحدة، هي «شكوى اليتيم»، وهي قصيدة مبكرة جداً، كان الشاعر وقتها لم يجاوز السابعة عشرة من عمره القصير⁽⁵⁰⁾. ثم تتأمل أخيراً مغزى ندرة لجؤه إلى استخدام البحر تام التفاعيل، ومجزؤه في القصيدة الواحدة، لأن الأمر هنا يحتمل التجديد، كما يحتمل الهروب، وهو تجديد حين يتضمن اختلاف الإيقاع اختلافاً في «الصوت» يركز على اختلاف المعنى، أو يوحى بالتحاور والتعارض... إلخ، فيتجاوب البناء الصوتي، والمعنى، أو طبقات المعنى في القصيدة، وهو هروب حين يكون بحثاً عن السهولة وليس أكثر. وهذا هو الوصف الذي لاحق هذا الضرب من الاستخدام في دراسة سيد البحراوي، واقتصرت إشارته -تقريباً- على «الاطلال»، لإبراهيم ناجي، و«أغاني الرق» لمحمود حسن اسماعيل. وللشابي من هذا القبيل قصيدة واحدة، مبكرة جداً، هي قصيدة «في الظلام»، ومطلعها:

رفرفت في بجية الليل الحزين

زمرة الأحرار

فوق سرب من غمامات الشجون

ملؤها الآلام (51)

وليس تبكيرها الزمني الذي يجعلنا لا نعتد بها (نظمها الشابي عام 1925 فكان في السادسة عشرة من عمره) وإنما لأن الشاعر لم يعاود المحاولة، ولم يطورها، فهذا التصرف الخاص في نظام بحر «الرمل» -الأثير عند شعراء المرحلة عامة- كان جديراً بأن يفتح الطريق إلى مزيد من التجديد أو التنويع الموسيقي.

غير أن الشابي ظل محتفظاً بذاته الخاصة، التي تميزت بنوع تجاربيها، وموقفها من التجديد في نظام القافية، وإمكانات الاستخدام للبحر الشعري، هل نقول إنه كان أقل رغبة في التجديد الموسيقي، أو نقول إنه كان أكثر حرصاً على «أصول» الإيقاع العربي، أو نقول إن الزمن لم يمهله ليقول كلمته كاملة؟ ومهما اخترنا من بين هذه الاحتمالات أو غيرها فإن الشابي كان متميزاً بذاته بين الجماعة، وكذلك ينبغي رصد آثاره وأصدائه في كافة الاتجاهات.

الهوامش

- (1) بصرف النظر عن شعراء المهجر والخلاف حول صلتهم بشعر البلاد التي استوطنوها، والتأثير، إذ ينكر بعض الباحثين من أصحاب التحقيق أن يكون المهجريون -على الأقل في المراحل الأولى- قد عرفوا الشعر الأوربي أو الأمريكي فضلاً عن التأثير، ويرى هذا البعض أن شعرهم يرتكز على تراثهم العربي مضافاً إليه تجربة الاغتراب ولوعة الحرمان. أما اتخاذ الشعر الغربي أساساً وهامياً فنجدّه في احتجاج العقاد لدرسته، وفي كثرة القصائد المترجمة عند شعراء الديوان، وأبولو، وإلى اليوم، انظر مثلاً ديوان نازك الملائكة، أو صلاح عبد الصبور، أو بدر توفيق. وهنا نذكر بأن الشباب لم يتصل بالشعر الأوربي مباشرة، وإنما عبر الترجمة.
- (2) رسائل الشبابي: الرسالة الواحدة والعشرون: ص92
- (3) آثار الشبابي وصداه في الشرق: ص179
- (4) رسائل الشبابي: رسالة الطيوي من قرية بني خالد حيث كان يعمل مدرساً، مما يدل على أن ذكر مجلة أبولو بلغ بعض أقاليم تونس (على الأقل لدى المهتمين من شباب الأدباء) ولم يكن بلغ الشبابية، في أقصى الجنوب الغربي التونسي: ص94
- (5) يقول أبو القاسم كرو: «وهكذا نرى أن مجلة أبولو قد كانت هي الطريق الأول الذي مشى عليه شعر الشبابي إلى دنيا الأدب العربي في الشرق، وأن الفضل في ذلك يعود إلى صاحب مجلة أبولو، صديق الشبابي المرحوم أحمد زكي أبو شادي» آثار الشبابي وصداه في الشرق: ص37 وإلى عام 1977 وبعد ظهور عدد غير قليل من المؤلفات عن الشبابي وعن حركة التجديد في الشعر العربي بعمامة يقول أستاذ الجامعة التونسية جعفر ماجد، في الملتقى المشار إليه سابقاً: «لقد سمعنا أخيراً بأن مجلة أبولو وقع تصويرها وترويجها في السوق لتباع كما يباع الكتاب، ولتمكين الأدباء الشبان من الاطلاع على هذا الأدب» مجلة الفكر التونسية، السنة 22

- العدد 9 - جوان 1977

- (6) انظر في رسائل الشابي نقده لمحتوى أبولو: ص100 ورأيه في شعر «أبو شادي» ص133، والمنهج الهرومي الذكي في كتابته لمقدمة ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي. نصّ المقدمة منشور في كتاب آثار الشابي وصداه في الشرق: ص114 - 125 وقد كتبها تحت عنوان: «الأدب العربي في العصر الحاضر». كما أن الشابي حين عرف بصدر مجلة ثقافية جديدة في مصر هي «الرسالة» لصاحبها أحمد حسن الزيات، قال عنها «إنها إلزم من اللزم» ورسائل الشابي ص102، وقد يعني هذا التعليق مجرد الفرح بظهور مجلة جديدة، كما يعني شعوراً بأن أبولو غير كافية، أو لم تستطع استقطاب كل من ينبغي أن يوجهوا حركة الثقافة الجديدة.
- (7) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص316، وهذه النسخة من الديوان، التي قدمها الدكتور عز الدين اسماعيل مرتبة قصائدها ترتيباً تاريخياً، وعليها نعمل في جميع الإشارات.
- (8) رسائل الشابي: رسالة الحليوى بتاريخ 10 ديسمبر 1933 - ص: 124
- (9) رسائل الشابي: رسالة الحليوى بتاريخ 24 إبريل 1933 - ص113، 114
- (10) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص13، ويقول في مكان آخر: «وكان تأثيره أشد بأب جبران، ومطران، ونعيمة»: ص15.
- (11) نشر هذا الكتاب عام 1957 - انظر ما كتب عنه في المرجع السابق: ص235، 236
- (12) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص43
- (13) دراسة في صدر ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي - ط الأولى، يناير 1934
- (14) يقول العقاد عن نعيمة: «يرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً، ويعنّ له أن التطوّر يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل». انظر: الغريال، المقدمة: ص10
- (15) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية - جماعة أبولو) : ص93

- (16) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث: ص95، 96 وإشارتنا إلى الشطحات الخاصة ما رمى إليه العقاد في ديوان «عابر سبيل» من تصوير الأشياء العادية، والعقاد نفسه لم يلتزم بهذا، ولعل شعره -بوجه عام- يعاكس هذا التوجه.
- (17) السابق نفسه: ص281 والمرجع بالهامش.
- (18) ديوان العقاد: ص83
- (19) في قصيدة «نفثة» نجد تكرار الصياغة: ظمآن، ظمآن -حيران، حيران- غصّان، غصّان- أسوان، أسوان... الخ.
- (20) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. ص: 369
- (21) السابق نفسه: ص335
- (22) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ص412-415 بمناسبة تحليله لقصيدة «قلب الأم».
- (23) السابق نفسه: ص330، 353
- (24) السابق نفسه: ص331
- (25) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية: جماعة أبولو) ص174
- (26) أنظر عن رمزية الشابي: أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت: ص12-15 ص: 218 وانظر: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث 404-408
- (27) انظر عن هذه التفرقة بين المزاوجة والحلول : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : ص121
- (28) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 151
- (29) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 389
- (30) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص350
- (31) عرف الشعر القديم شيئا من هذا، نجده مثلاً في أبيات النابغة في مدح النعمان:
فمما الفرات إذا جاشت غواربه
ترمي أوائه العسبـــــــــــــــــر بالزبد

يمده كل واد مــــتــــرع لجب
 فيه ركام من الينبوت والخضد
 يظل من خوفه الملاح معتصما
 بالخيـــــزانة بعدد الأين والنجد
 يوما بأجود منه سيب نافلة
 ولا يحول عطاء اليوم دون غسد

فهنا علاقة تشبيه مستفادة بين المدوح ونهر الفرات، غير أن الشاعر استطرد
 بتنمية صورة الفرات وليس المدوح..

(32) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 122، 123

(33) سبق أحمد شوقي إلى هذا المعنى في مسرحية «مصرع كليوباترا» ففي مشهد

تأهبها لمنازلة الموت، تغري حابي وهيلانه بمغادرة المدينة والعودة إلى الريف:
 خلّـــــيا عنكمــــا المدائن يا بني
 يَ فـــــضـــــواؤها تميت القلوبــــا
 إن لي في سهول طيبة حقلاً
 طيب الماء والهواء خصيباً.. الخ.

وفي «مجنون ليلي» انتصر للباكية في مقابل الحاضرة.

(34) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 189، 190

(35) قصيدة أحلام شاعر: الديوان ص 285

(36) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 300

(37) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 316

(38) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 166

(39) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 334

(40) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 378

(41) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص 395 ومطلعها:

اسـكـنـي يـا جـرا ح
واسـكـنـي يـا شـجـرا ح
مـسـات عـهـد النـوا ح
وزمـان الجـنـون
وأطل الصـبـح ح
مـن ورا القـرون

(42) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية: جماعة أبولو) ص 102، 103 والسونيتا

نظام في القافية، تتكون من أربعة عشر سطرأ شعرياً، تنقسم إلى ثلاثيتين متتابعتين، ثم رباعيتين متتابعتين. أما عبد العزيز الدسوقي فينسب قصيدة الشابي إلى نظام الموشحة، ويذكر أن إبراهيم ناجي كتب على منوالها قصيدة «عاصفة روح» انظر: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص 520

(43) موسيقى الشعر عند جماعة أبولو: ص 41

(44) السابق نفسه: ص 63

(45) السابق نفسه: ص 65

(46) هنا يذكر الدكتور سيد البحراوي أنه اعتمد - فيما يخص الجانب الإحصائي لشعر

الشابي - على أرقام أوردها الباحث التونسي الطاهر الهمامي، في كتابه: كيف نعتبر الشابي مجدداً. انظر: موسيقى الشعر عند جماعة أبولو: ص 217 - ويذكر أيضاً أن تنوع القافية عند إيليا أبو ماضي لم يتجاوز نسبة 14٪ (ص 65 من المرجع السابق) وهذا ما نستند إليه في قولنا إن «إسراف» الشابي في تنوع قوافيه يأتي من اتجاه «الديوان» وليس من اتجاه المهجر.

(47) السابق نفسه: ص 98

(48) السابق نفسه ص 221

- (49) السابق نفسه: ص62
- (50) ديوان «أبو القاسم الشابي» ص95 – وتاريخ القصيدة 31 أغسطس 1926
- (51) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص67 وتاريخ القصيدة 27 يونيو 1925

هنا نكون أكثر اقتراباً في رصد الأثر وقياس الصدى ما بين الشابي (المؤثر) والشاعر الآخر (المتأثر) على مساحة المشرق العربي، ولابد أن نضع في اعتبارنا صعوبة الحصر، بل عدم إمكانه، وبخاصة أن الشابي كان «موجة» في التيار الرومانسي المتدافع، فما لم يكن التأثر مباشراً، واضحاً، لا «يندغم» في مؤثرات عامة مشتركة، فإنه يظل اجتهاداً خاصاً، قد يوصف بالتحامل على التأثر، أو الرغبة في تضخيم المؤثر وإسباغ أهمية خاصة على شعره، ليست له على الحقيقة إن هذا يستوجب الحذر، لكنه لا يغري بالانصراف عن المحاولة، وليس لنا أن نعول على إقرار الشعراء بمصادر تأثيرهم، فإنهم «عادة» لا يرغبون في كشف منابعهم للمتطفلين، ويتركون هذه المهمة – عادة أيضاً – للنقاد والدارسين، ثم نادراً ما يقررون بصواب ما انتهوا إليه.

لقد عالجتنا – فيما سبق، وعبر مداخل وسياقات مختلفة – مسألتين أساسيتين، فيما نحن بصدد: مكانة الشابي لدى نقاد المشرق (محمد مندور، عبد القادر القط، شوقي ضيف، إيليا حاوي، وغيرهم) متجاوزين الإشارات العامة إلى تحديد ملامح التميز في شعر الشابي، في قصائد بعينها غالباً، وموقع الشابي في جماعة أبولو باعتبارها قوة مؤثرة في الشعر العربي الحديث إلى اليوم، فإلى أي مدى كان الشابي مجسداً لروح الجماعة ودعواتها التجديدية؟

وننبه هنا إلى أمرين: أنه لا ينبغي أن يفترض أن محاولتنا رصد الأثر الخاص في الشعر الحديث (بعد الشابي) قد سبقتها قراءة «لكل» هذا الشعر، أو لاكثره، وقد جرى الاعتماد على جهود باحثين آخرين، كما قامت الذاكرة بدورها على قدر ما أسعفت، بما سبق لها أن قرأت، وإن لم تكن هذه القراءة السابقة بتوجيه من الشابي، ولتحقيق أهداف هذه الدراسة. الأمر الثاني أنه ليس في نيتنا أن «نتشدد» مع المتأثرين بفن الشابي على النحو الذي تشدد فيه أبو القاسم كرو، الذي أخذ يلهم بتأثر الشابي بجبران في أكثر من كتاب من مؤلفاته التي عنت بالشابي خاصة وكان لها فضل تقديمه إلى القارئ العربي – ومع هذا الإلحاح على فكرة التأثر بجبران فإنه لم يقدم إلينا من نماذج التأثر غير قصيدة واحدة، هي فيما نرى، لا تثبت هذا الذي راه كرو، إلا أن نستخدم منهج القدماء في

مبحث «السرققات الأدبية»، الذي يقوم غالباً على تصيّد ألفاظ محددة، أو عناوين عامة، دون محاولة اكتشاف لروح الشاعر، واستخدامه الخاص لأدواته، بل إن بعض القدماء الذي عنوا بقضية السرققات رأى أن «المعنى» ليس من حق السابق إليه، وإنما هو من حق من أجاد صياغته، ورأى بعض القدماء أيضاً أن السرقة لا تكون في المعاني والألفاظ، فهذه متاحة مباحة، وإنما تكون في «الصور الشعرية»، لأن ابتكار الصورة، واستخدامها الفني هو ما يميز الشاعر عن غيره⁽¹⁾

1 - إشارات

قد سبقت الإشارة إلى عبارة أوردتها أبو القاسم كرو في معرض تدليله على أن الشابي قد أثر في شعراء كثر في مختلف بلدان المشرق العربي. وقد أورد الدعوى وترك علينا إقامة الدليل. وقد شملت الدعوى: نازك الملائكة، في أول دواوينها «عاشقة الليل» - وعبد الوهاب البياتي في «ملانكة وشياطين» ثم تتوالى أسماء الشعراء دون تحديد موقع الأثر: سليمان العيسى، وشوقي بغدادي، وفدوى طوقان، وفي مصر نجد عدداً كبيراً، في مقدمتهم «كامل أمين، وفوزي العنتيل، وكمال نشأت»، ومن مقال لكاتب سوداني يسترفد اسمي الشاعرين: عبد المنعم السيد (الذي نقرا في شعره تضميناً لقالب أبي القاسم الشابي) وإسماعيل حسن، الذي «تأثر بالشابي تأثراً واضحاً فاضحاً، حتى لنكاد نقرا في شعره نغم الشابي الجميل»⁽²⁾

ونقرّ أولاً بأنه ليس في مقدورنا تتبع هذه الإشارة المترامية المساحة للتدليل على صدقها بالمقابلة بين النصوص، وإن كنا نميل إلى الأخذ بها، بل نرى أن أثر الشابي يتجاوزها إلى شعراء آخرين، ويتجاوز كذلك «التضمين» والتقليد إلى درجة الوضوح الفاضح - كما يقول الكاتب السوداني عن مواطنه، إلى ما هو أكثر جدية وأخفى أثراً في الوقت نفسه.

وفي ما يخص نازك الملائكة وديوانها الأول، نصاف في صفحته الأولى «مدخلاً شعرياً» تظهر فيه روح الشابي ونزغته، بل طريقتة في التعبير المباشر أحياناً:

أعبر عما تحسّ حياتي

وارسم إحساس روحي الغريب

فأبكي إذا صدمتني السنين
بختجـرها الأبدى الرهيب
واضحك مما قضاه الزمان
على الهيكل الأسمى العجيب
واغضب حين يداس الشعـور
ويُسخر من فوران اللهيب

إن طابع «البوح» غالب على ديوان نازك، وهو المسحة الشاملة لما أبدع الشابي، ومن هنا حدث التقارب أو التشابه في مواقف ومنطلقات عدة، كما أن الاختلاف إلى حد المفارقة مائل في تجارب بعينها، ففي «مرثية غريق»⁽³⁾ نجد المشاعر الانثوية طاغية في سير التجربة واختبارها، وفي «سياط وأصداء»⁽⁴⁾ اضطراب نفسي واضح، يناقض قصائد أخرى، وهذا ما برى، منه ديوان الشابي الذي تتلاحم قصائده على شعور واحد، يصدر عن نفس واحدة، ونازك الملائكة لا تجعل الموت ولا ترحب به، فضلاً عن أن تتمناه، بل تجزع منه وتخشى لقاءه في قصيدة «بين فكي الموت»⁽⁵⁾، غير أنها تفنّي للمجهول، وتطرح الأسئلة، ويتشع شعورها في مجمله بغلالة من الحزن شفيفة، تذكر للوهلة الأولى بشعر الشابي وأساه، وإن يكن الأسى عند الشابي يرتكز على بصيرة فلسفية، أكثر مما ينبثق عن معاناة اجتماعية، أو يأس شخصي، كما هو الغالب (في هذا الديوان) في شعر نازك⁽⁶⁾. وللشاعرة ذاتها تعليق على بيت للشابي يكشف عن عدم جزعه لملاقاة الموت، إذ قال:

جفّ سحر الحياة يا قلبي البا
كي، فهيما نجرب الموت هيما

تعقب الشاعرة على هذا البيت بقولها: «فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذة من موقف تجاه الموت، يخالف المعتاد للمحتضرين، فهو بدلاً من أن يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذي لا بد منه، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره في لهفة وشوق»⁽⁷⁾ ومع هذا الفارق السيكلوجي المهم، بالنسبة لهذه القضية الأساسية (الموت) عند الشابي ونازك، فإن المعجم الشعري متقارب جداً. وكذلك تتضح ظاهرة التكرار عند الشاعرة⁽⁸⁾، فإنها أشد ما تكون وضوحاً عند الشابي، حتى مع القول بأن العقاد سبق إليها، على ما بينا.

وفي ديوان «عاشقة الليل» قصيدة بعنوان: «الفيضان»⁽⁹⁾ تنطوي على ثلاثة أصوات، أولها: «صوت اليأس» والثاني «صوت الأمل»، والثالث «صوت الشاعر»، وهذا الحوار الثلاثي يذكر بحوار ثلاثي آخر عند الشابي، فلسفي، في قصيدة: «حديث المقبرة»⁽¹⁰⁾، غير أن صوت الشاعر، هو الذي بدأ بطرح التساؤلات - الحسرات على المصير البشري، فنناقشه الفيلسوف - أو روح الفيلسوف - في أهمية التطلع إلى الكمال، كما تدخلت أرواح أخرى كانت عابرة لتكمل «فلسفة الفناء» وتهدهد ثورة الشاعر. وفي هذا الديوان للشاعرة قصيدة: «على وقع المطر»⁽¹¹⁾ يمكن أن تتداخل مع شعر الشابي فلا يفتن للفرق غير خبير، وهذا الفرق قد يكون في كلمة أو كلمتين لم تجربا في شعر الشابي، أما ندوة اللغة وشفافية الصور فهي عند الشابي أمكن وأشدعذوبة، وإن يكن الاتجاه العام مقارياً جداً، إن لم يكن واحداً. نختار هذه المقاطع في ختام القصيدة - متنوعة القافية:

أيها الأمطار ما ماضيك؟ من أين تبيغت؟
 ابنة البحر أم السحب أم الأجواء أنت؟
 أم ترى من أسمع الموتى الحزانى قد غصرت؟
 أم دموعي أنت يا أمطار في شديوي وصممتي؟
 ما أنا؟ ما أنت يا أمطار؟ ما هذا الخضم؟
 أهو الواقع ما أسمع؟ أم صوتك حلم؟
 أي شيء حولنا؟ ليل وإعصار وغيم
 ورعود، وبروق، وفضاء مدلهم
 أسفا لست سوى حلم على الأرض قصير
 تدفن الأحزان أيامي ويلهوبي شعوري
 لست إلا نرة في لجة الدهر المفير
 وغداً يجرفني التيار، والصمت مصيري
 وغداً تدفني الأرض سحابة للفضاء
 وينيب المطر الدفء بمعي وبمائي
 ما أنا إلا بقايا مطر، مرة السماء
 ترجع الريح إلى الأرض به، ذات مساء

امطري، دوي، اغلبي ضجسة احزاني وياسي
اغرقيني، فلقد اغرقت في الالام نفسي
املاي كاسي امطاراً فلقد افرغت كاسي
واحجبي عني دجى امسي فلقد ابغضت امسي

لمزيد الدهشة أطلنا الاقتباس من هذه القصيدة، إن الأمر -فيما يبدو لنا- يتجاوز رغبة التقليد، أو التأثير الواعي، إلى وحدة الباعث، ووحدة التصور، واتفاق القدرة على التعبير، يتجاوز الإعجاب بالشابي إلى عشق شعره، وترديده في الضمير، وإلا ما كان يمكن أن تطول السباحة في جدول الشابي الرقراق - الصاحب في الوقت نفسه، دون أن تتبين لنا علامة تدل على أن السابح شخص آخر، لو لم تكن قرانا اسمه على غلاف الديوان.

ولأمر غير الطرافة نتطرق إلى الديوان الأول للشاعرة فدوى طوقان، لنستكشف كيف يمكن لسيدة أن تلائم عواطفها وانفعالاتها مع رجل، بحيث تختفي فروق المشاعر والصور، على أن شعر نازك الملائكة، القلق الحزين، استطاع أن يتخطى هذا الحاجز بوجه عام، أما فدوى طوقان فإن عالمها المنقسم بين قلق المصير (الوجودي الكوني - والأنثوي الشخصي) ومحاولات التكيف والبحث عن السعادة، وانتهاز الفرصة أحياناً، أقر مساحة فارقة بينها وبين الشابي. في معجم الألفاظ الذي نكاد نصادفه بتمامه في بعض القصائد، ونصادف منه شيئاً في قصائد أخرى، ولا نكاد نجد عليه دليلاً في حالات ليست قليلة، وكذلك الأمر في «الصور» وهذا يعود بالطبع إلى تنازع التجربة الخاصة، والثقافة، ففي ديوان: «وحدى مع الأيام» مؤشرات تؤكد أن ديوان الشابي ينبسط على مساحة واسعة في وجدان الشاعرة: إن الروح الشفيف القلق، والأسئلة حول الموت، والحيرة أمام غياب العدل، تدفع بالقصائد الأولى من الديوان: «مع المروج» - «خريف ومساء» - «مع سنابل القمح» إلى منوال الشابي لتتنسج عليه ديباجتها. أما قصيدة «هروب»⁽¹²⁾ فإنها كتبت من محبرة «أبو القاسم»، كما سبق لننازك الملائكة أن فعلت، فإلى أي مدى بلغت في توفيقها؟ ها هي ذي تخاطب نفسها، بعد مطلع تعثر فيه البيت الرابع⁽¹³⁾ وبعد ثلاث مقطوعات أخرى مهدت للاندماج، تقول:

الاحم تهيمين في عالم
تنأى بعيداً بعيداً مداه

وفي عـمـق روحك شـوق ملح

جـمـوح لظاه، عـنـيف ظمـا

تراك هنالك تستلهمين السموات سرّ الردى والحيـاه

تراك هنالك تستطلعين خفايا الوجود وكنه الإله

الست من الأرض؟ قيم انخطافك؟ قيم انجذابك نحو الاعالي؟

انكرت في الأرض هوّل الغناء، وظلم القضاء، وجور الليالي

تراك افتقدت جمال العدالة فيها، فهمت بافق الخيال

محيرة ولها تنشدين الحقيقة في غامضات المجالس

أراك في الأرض سبيل الدماء

ويطش القـوى والرزايا الكبـر

أراك فيها شقاء الحياة؟

أراك فيها صراع البشر؟

أمن صرخات القلوب الدوامي

تعصّ عليها نيوب القـنر

تلونين في لهف ضـارِع

بكونٍ تسمي نقي الصـور

بلى، هي هذي الماسي الكبار تعذب فيك الشعور الرقيـسق

فـنـائـن عن واقع راعب

إلى عالم عبـقري سحيق

هو الوهم، عالمك الشعاري المثالي، مسرى الخيال الطليق

توحّدت فيه باشواقك الحيارى، بهذا الحنين العمـسق

إن «المجاهدة» هنا واضحة، والاصرار واضح كذلك، إنها «تتذكر» لفتات الشابي

النادرة، وتكوينات قصائده الحائرة أما المصير الغامض، وقسوة الحياة المائلة، فيسعفها

المعجم حيناً، ويتخلّى عنها حيناً آخر، فتلجأ إلى الضرورة الموسيقية، والافتعال لبلوغ

القافية، ومع هذا فإنها ترفض التخلّي عن منبعها الثرّ الذي وضعت نصب ذاكرتها.

ونعتقد أنه من واجبنا أن ننبه خطأ الظن بأن كل حيرة أما م المجهول، أو غناء للفناء،

يا زورقي التــــــــــــــــائه.. حــــــــــــــــان الزمــــــــــــــــاع للشــــــــــــــــاطيء المــــــــــــــــجــــــــــــــــهــــــــــــــــول.. فــــــــــــــــوق النــــــــــــــــجوم

يسوِّغ للعنتيل هذا الختام أن تجربة حبه لا تفوح منها روائح مادية، إنها تهويمات حول ذكريات غامضة، فليس الفارق بينه وبين الشابي يرتكز على التناقض أو يقارب مداه، وليس الفارق في «نوع» العاطفة، بل في «مساحة» العاطفة، فالشابي يبتُّنا تجربة وجود، والعنتيل يشكو مرارة ذكريات شخصية.

أما الإشارة قبل الأخيرة، في هذه الفقرة، فهي عن وجه شبه، أو تأثر، بين الشابي ونزار قباني، ولا نقصد بنزار تجربته النفسية، وهي نقيض لتجربة الشابي، ولا نهجه الحياتي فهو مناقض كذلك، ولا تكوينه الثقافي فإنه مختلف جداً، لكنّ قدراً كبيراً من تأثير شعر نزار (جاذبيته) يأتي من مقدرة واضحة على استخراج المعنى الطريف أو الصورة النادرة من اللغة المألوفة في الاستخدام العام، من العبارات المتداولة، من اللغة العادية. وقد لا يظن بعضنا، أو لم يظن، إلى وجود هذه السمة في شعر الشابي، وسأضع مثلاً واحداً، يمكن أن نضع اسم نزار عليه، أو اسم الشابي، لا فرق، حتى وإن كان النصّ على اسم تونس يجعلنا نفكر في الشابي أولاً:

انا يا تونس الجميلة في لـج
الهوى قد سبحت اي سباحه
شرعتي حبك العميق وإنني
قد تذوقت مُرَّهُ وقُـراحه
لست انصاع للنواحي ولو
متّ وقامت على شبابي المناخه
لا ابالي وإن أريق دمــــــــــــــــائــــــــــــــــسي
فدماء العشاق دوماً مباحه (16)

فإذا صدمتنا «اللاحي» بأنها ليست من مستخدم نزار، فإن الأبيات الثلاثة الأخرى، والرابع منها بصفة خاصة، هي لفظاً وشعوراً ومعنى، وتركيباً، من صنع نزار، وعليها بنى أعلى مدّ بلغته شاعريته، وشهرته.

وحين يقول الشابي:

انقذيني من الأسى فلقد أمسيت لا أستطيع حمل وجودي⁽¹⁷⁾

فإنه، وإن يكن المعنى المجرد مسبقاً (في الشعر القديم)، قد تفوق في الصياغة، إذ قارب التعبير الشعبي المتداول: «لا أستطيع حمل نفسي» أو ما يشبهها من العبارات، وهذه طريقة نزارية، عرف بها فيما بعد.

وكذلك حين يقول الشابي، يطرح الأسئلة «في ظل وادي الموت»: ⁽¹⁸⁾

نحن نشدو مع العصافير للشمس

وهذا الربيع ينفخ نايه

نحن نتلو رواية الكون للموت

ولكن ماذا خُتِـم الرواية

هكذا قلت للرياح فسقــــــــــــــــالت:

سل ضمير الوجود: كيف البداهة؟

إن الفرق بين الشابي ونزار في صياغة هذه الأبيات، أن الأخير لا يتلو رواية الكون للموت، وإنما يتلو رواية الحب للكون، وهو فرق نفسي عظيم كما هو واضح، ولكنه لن ينال من جمال الصياغة، ولن يهز منطقها بل ربما ازدادت تماسكاً وإقناعاً بقوة الفطرة. وفي القصيدة ذاتها يقول الشابي:

قد رقصنا مع الحياة طويلاً

وشدونا مع الشبــــــــــــــــاب سنيـنا

وعبدونا مع الليالي حفاة

في شعاب الحياة حتى دمينا

ونثرنا الأحلام والحب والآلام،

والياس، والأسى، حيث شينا

فإذا وضعنا (عراً) في مكان (حفاة) لأصبح هذا المقطع نزارياً تماماً. وهنا نشير إلى امرين: أننا تجنبنا من شعر الشابي ما هو في وصف المرأة ومعاني الغزل، لأن معاني الشعراء في الغرض الواحد قد تتقارب بدافع وحدة الموضوع وما يستثير في النفس،

واحتضني، فإنني لك، حتى
يتوارى هذا الدجى ونجومه
ودع الحب ينشد الشعر الليل،
فكم يسكر الظلام رنيـمـه
واقطف الورد من خدودي وجيـدي
ونهودي، وافعل به ما ترومه⁽¹⁹⁾

فهذا مما لا يختص به شعر نزار، وإن تكن عبارة «وافعل به ما ترومه» من النوع الذي المصنأ إليه سابقاً .

الأمر الثاني أنه - ربما - كان من الواجب أن نأتي بأمثلة من شعر نزار، تدعم الدعوى وتحدد وجهها، كما صنعنا مع الشعراء من قبل، ولكن لم نفعل لأننا لم نرد تأثر نزار بكلمة، أو كلمات أو صورة، أو معنى، وإنما جاء التأثر هنا في الأسلوب، فلا حاجة لنا اقتناص كلمة أو أبيات، لأن أسلوب الشاعر، هو كل شعره، أو جوهر شعره .

أما الإشارة الأخيرة فإلى هذه الشوارد، النواذر، من أبيات الشابي التي سبق إليها، فأصبحت - من بعده - معهودة أو مأقوفة، بلفظها أو معناها، أو نهجها الصياغي، لدى الشعراء، وتقصّي هذا الجانب يحتاج إلى عناية خاصة، وهنا نسجل ما نرى أن الشابي انفرد به، أو سبق إليه :

إن هذي الحياة قيـثارة الله
وأهل الحياة مثل اللحون

كـابـتـي فـكـرة مـغـسـدة
مـجـهـولة من مـسـامـع الزمـن

ما أخال النجوم إلا مـمـوعا
نرفـتـها مـحـاجـر الأعمـام

افترعها الشاعر، ويحدد مكانته على أساس هذه الإدراكات الجديدة، وقد أحصينا هنا عشرة مواضع، هي معان وصور، نرى أنه سبق إليها، ومن ثم فإن من حقه أن تعود إليه حيثما وجدناها- وسنجدها كثيرا- في شعرنا الحديث.

2 - متشابهان.. أم : متشابهون؟

عمل الذاكرة هو جوهر العقل الإنساني، المحدد لقدرته، وتداعي النظائر والتناقض إحدى قدرات هذا العقل ورغباته المستترة في الإعلان عن وجوده، وعمل الناقد الأدبي تركز أصوله - مهما اختلف منهجه - على قدرة الذاكرة، وقدرة كل عقل محكومة بممارسات صاحبه وحدود تجاربه الخاصة المتنوعة وإلى هذه الأسس ترجع الرغبة في الربط، والموازنة، والمقارنة، والحكم بالتشابه، والحكم بالاختلاف، أو التناقض. ولأن العقل يقوم على النظام) ويستصفي المعرفة (أو المعلومات) في أنساق (أو منظومات) فإنه، إذا استدعت حاجة، لا يلبث أن يقوم بالربط بين نقاط منفصلة ليجعل منها نسقه الخاص، أو منظومته، لنوع من المشابهة يطفو إلى دائرة الوعي، بفعل قوة (التداعي) الكامنة.

من هنا نجد إلحاح أبو القاسم كرو - مثلا - على إرجاع شاعرية الشابي إلى شاعرية جبران فما نسبة الموضوعية الخالصة، وما نسبة الخبرة الخاصة في إصدار مثل هذا الحكم؟ وإعمالا لهذا الأساس نفسه يمكن أن نتوقف عند بعض الكتابات النقدية التي ربطت بين الشابي، وشاعر آخر (هو مشرقي في جميع الأحوال). وأهم كتابين في هذا المجال: (الشاعران المتشابهان الشابي والتيجاني)⁽²⁰⁾، و: (شاعران معاصران: إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي)⁽²¹⁾. والكتاب الأخير اكتفى بوصف المعاصرة الزمنية، ولم يطمح إلى التشابه الفني، ومع هذا فإن أبو القاسم كرو لم يرحب بالكتابين معا، وإن سجلهما في قائمته البibliوجرافية، فلم يقتبس من الأول شيئا، ونقد الآخر نقدا حادا، وحمله تبعة الأخطاء التي انتشرت حول سيرة الشابي وشعره في المشرق خاصة في حين أن كرو نفسه رحب - باحتفاء واضح - بالاعتباس من مقال صغير، بمجلة غير متخصصة، لأن كاتبه لا يقول بالتشابه، أو المعاصرة، وإنما يعلن (التأثر) بل يصف هذا التأثر بأنه واضح فاضح⁽²²⁾، ولم يتنبه أبو القاسم كرو إلى أنه لو صدقت مقولة التأثر الواضح الفاضح فإنها تؤدي إلى نفي الشاعرية، وتجريد هذا (المفصوح) من لقبها، ومن

ثم إبطال حق الشابي في أن يكون مؤسس حركة، أو صاحب تجديد، يملك منابعه، لكنه لا يتحكم في مجراه، يصنع إطاره، ولكنه لا يملئ مفرداته وتفصيله. إن الشاعر الكبير، المؤسس، الرائد، كالناقد، يدل على الطريق (وإن يكن بفنه وليس بفكره المجرى) ولكنه لا يسيره من أوله إلى آخره، وإلا كان نصيب الآخرين مجرد التقليد، إنه كالمدرّب الرياضي، يصنع اللاعب الغائق، دون أن يكون قد أدّى هذه الحركات التي يوجه إليها، هي بذاتها، أو يملك استطاعة أدائها عمليا . وهذا كله يعني أن الحكم بالتأثير ينبغي أن تتسع دائرة البحث فيه، وقد قدمنا طرفا من هذا في أماكن متفرقة، من هذه الدراسة . وأن ننظر إلى التشابه على أنه ليس إنكارا للتأثير، الذي قد يكون عاما، منعكسا على المناخ العام، وقد يكون مباشرا، فليس ثمة ما يمنع أن يتعاصر الشعاران، وأن يبدأ كل منهما في منطقة نائية، ثم يحدث أن يقرأ أحدهما للآخر، فينعطف نحو طريقة صاحبه، دون أن يلتقيه، بل دون أن تترااف قراءاته في هذا الاتجاه الذي انعطف إليه، مكتفيا بالتقاط طرف الخيط والسير مع المؤشر العام، موجها ظروفه الأخرى لتعميق هذا المنعطف الجديد . ونرجح أن هذا ما حدث بين التيجاني والشابي .

لقد سجل أبو القاسم محمد بدرى في كتابه أوجه الشبه المشتركة بين الشعارين، وهي متعددة، ترجع إلى الأسرة، والثقافة، والتوجه الفني فقد «شعرا أيضا بضرورة مزج الثقافتين - العربية والغربية معا - حتى يتولد من هذا التركيب عنصر جديد يغذي روحيهما، ويوسع من أفق تفكيرهما ونظرتيهما للحياة . غير أن اللغة كانت تحول بينهما وبين تحقيق ضالتهما، لأن كليهما لم يتعلم لغة أجنبية»⁽²³⁾ وكذلك اتفقت فلسفتيهما في النظر إلى الحياة - كما يرى المؤلف -

«ونزع كل منهما نزعة التصوف والزهد عن الملذات الجسدية، من غير أن يعيشا بمعزل عن الحياة الاجتماعية في بلديهما، والإحساس بأحوال مواطنيهما»⁽²⁴⁾ ويصل التشابه أو التطابق إلى ما لا إرادة لهما فيه، فقد رحلا عن الحياة في السادسة والعشرين أو دونها⁽²⁵⁾ . على أن الباحث يمضي إلى شعر الشعارين فيقيم موازنات بين ما يسميه فلسفة الشعارين - ويعني الرؤية - والنظم والتعبير، والصور الشعرية ... إلخ، حريصا - كل مرة - على صفة المشابهة، وليس التأثير، معتمدا في تأكيد هذه المشابهة على أن الشاعر السوداني كان صدى لظروفه الخاصة، وظروف وطنه العامة التي تصادف أن كانت تشبه

ملايسات حياة الشاعر التونسي، وظروف وطنه في المرحلة نفسها أيضا، ومعتمدا على وجود فروق انفرد بها كل من الشعارين، فالشابي عذب العبارة، سلس الإيقاع، غزير الصور، والتيجاني واضح الاحتفاء بالتراث الشعري لأمته العربية، ونزعة الصوفية تشكل مفرداته كما توجه معانيه : على أن هذين السببين - على افتراض تأثيرهما، ولا بد أنهما قد أثرا - لا ينفيان مؤثرا اضافيا هو جماعة أبولو، ومجلتها، وقد رأينا كيف تميز موقع الشابي في هذه الجماعة، وكيف كان اقرب افرادها - باستثناء مؤسسها - للحفاظ على «اصوليات» الشعر العربي الجمالية بوجه عام، والإيقاعية بصفة خاصة . ومما يمكن استنتاجه أن التيجاني لم يحظ بأن يكون عضوا في الجماعة أو أحد كتاب مجلتها، مما يعني أنه كان محدود القدرة في محاولاته المبكرة، (وفي هذا يختلف عن الشابي الذي بدأ قويا واضح النبرة بدرجة مثيرة) فلما بلغ أشده وأوشك أن يستوي كانت أبولو الجماعة تفرقت، وأبولو المجلة توقفت وجاء الموت المتعجل يحصد التيجاني قبل اوانه .

إننا نجد رومانسية التيجاني واضحة وعامة معا حين يقول عن النيل :

أنت يا نيل، ياسليل الشــــرايب

س، نبسيل موفوق في مسابك

ملء أوفاضك الجلال فمرحى

بالجلال المفيض من انسابك

حاضنتك الأملاك في جنة الخل

د، ورقت على وضيء عسبابك

وامدت عليك أجفحة خض

رأ، واضفت ثيابها في رحابك

فلولا رقة العبارة - التي لا تحتسب للشاعر في كل الأحوال - والإيقاع الراقص، لقلنا إنها محاولة «تبسيط» لقافية «شوقي» الغامرة، التي برزت كل ما أبدع الشعراء عن النيل. (26)

أما نفس الشابي فيبدو في حديث التيجاني عن الحب والجمال :

وعبدنك يا جمال وصغنا

لك انفسنا هياما وحبنا

ووهبنا لك الحياة وفجر
 نا ينابيعها العينية قريبي
 وسمونا بكل ما فيك من ضو
 فخر جميل حتى استفاض وأربي
 وحبونك ما يزيدك يا لغز
 وضوحا، وانت تفتنا صعبا
 من ترى وزع المفاتن يا حُسن
 ن، ومن ذا أوحى لنا أن نُحبَّبا
 من ترى علم القلوب هو الحُسن
 ن، وقال اعبيدي من الحسن ربنا
 من ترى الهم الجمال، وقد اع
 طاه من جبرة الحوادث عَضبا
 ان يبت الهوى مفاتن في جف
 من بليغ، وان يجود ويأبى
 من ترى وثق العرى بين مسحور
 ين: اسماهما جمالا وقلبا
 إنه صانع القلوب التي تد
 صب في قالب المحاسن صبا⁽²⁷⁾

ها هنا نجد الشابي مؤثرا، بقدر ما نجد التيجاني شاعرا أصيلا، دون تناقض بين
 صواب الحكمين أو مبالغة في الوصف، ولو أن ديوان التيجاني بين أيدينا، ولو أن قصائده
 مرتبة زمنيا، فإن هذه القطعة الفارقة لا بد أن تكون قد صنعت بعد أن استفاض ذكر
 الشابي وبلغ شعره السودان . إن هذا الإيقاع المتدفق، وهذا الاستفهام المتتابع الذي
 ينتظر جوابه في النهاية، فيصنع حالة من الترقب والانتظار، كما يعمل عمله في الامتداد
 باللوح، وخلق الانسجام والتلازم بين ألوانها، هو من السمات المتكررة في شعر الشابي .
 ولم يكن تمجيد الجمال الأنثوي بعيدا عن اهتمام الشابي، وله فيه أكثر من قصيدة، لكنه
 كان ينتهي بهذا التمجيد إلى التمسك على فناء الجمال، أو ضياع حظه هو في حرمانه من

هذا الجمال، أما التيجاني فقد انتهى بأسئلته الدهشة - وليس الحائرة - إلى خالق الجمال سبحانه، وهو ما يلائم نزعة الصوفية .

ويوصف التيجاني بعامة أوصاف شعراء الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، من صدور عن الحس، وليس الفكر، وإيمان بالحرية، وإيثار التحليق على أجنحة الخيال، وعشق الكآبة والالام، والتغني بالبراءة والطبيعة، وقد يبلغ عشقها درجة الحلول فيها، وقد بلغ التيجاني هذه المنزلة «وكان يحتفظ في داخله بصورة نقية للطبيعة، تتمثل أساسا في البراءة والجمال والجلال»⁽²⁸⁾، وإذا فقد تكتشف لنا عوامل التشابه، ومؤثرات التأثير في الوقت نفسه. على أن الفرق البارز بين الشاعرين هو قوة التحدي عند الشابي، والانسحاب الصوفي عند التيجاني، وهو فرق ليس هينا، لأنه متمكن في صميم النظرة إلى الحياة، وفي قوة الروح وطاقة الإحساس بالآخرين، وهذا يؤثر في «موضوع القصيدة»، كما يؤثر في صورها، والفاظها، واتساع عاطفتها .

ثم إن التيجاني يفتح صفحة التأثر السوداني بشعر الشابي، ذلك التأثر الذي سبقت الإشارة إليه في عبارة حددت اسمي الشاعرين عبد المنعم السيد، واسماعيل حسن، مثلين للشعراء الشباب الذين اتصلوا بالشعر العربي في كافة أقطاره ومنابره، لكن تأثرهم بالشابي كان أشد وأقوى⁽²⁹⁾، ولا نجد بين أيدينا ما يمكن أن نوثق به هذه الإشارة إلى الشاعرين، غير أن عبد القادر القط يشير إلى شاعر سوداني آخر هو حسن عزت الذي تأثر بنهج الشابي في ترادف الأوصاف، وتراكم الصور، فضلا عن تدفق الإيقاع المترتب على هذا الترادف، وهذا واضح في قصيدة له بعنوان : «لوعة الصوفي»، منها :

وإذا شئت أن تراني تجذني

في نطاق الندى وعطر السورود

في افترار الثغور، في هداة الغد

ران، في غنة الكمان السعيد

في خريز الأمواج، في هزة الأغ

صان في أنة الصريع العميد

في بكاء المحزون، في أنة المجروح

في زفيرة الطيريد الشريد

في الأغاني السكري يبددها الغا

ب فستفنى على ظلال البرود⁽³⁰⁾

وليس يعني الآن التقييم النقدي لهذه الظاهرة الأسلوبية الواضحة في ديوان الشابي، التي لا يرضى عنها عبد القادر القط، وإن يكن هذا التقييم في صميم «التأثير» من حيث وجهته وأهميته، لكنه يوافقنا على أن ديوان الشابي هو مرجع هذه الطريقة⁽³¹⁾

إن ما يصدق على التيجاني من أوجه التشابه في النشأة والمعاناة والمصير وخصائص الشعر من ثم، مع الشابي، يصدق - بدرجة أكبر - على الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري، أحد شباب أبولو، ورفيق ناجي وعلي محمود طه وجودت، ما بين البداية في مدينة المنصورة، والتجلي والتألق على صفحات أبولو، والمنفرد بالرحيل المبكر، من بين رفاقه. على أننا نفضل أن نعرض لأمر تأثر الهمشري بالشابي تحت عنوان آخر، ونؤثر أن نشير إلى شاعرين خليجين نرجح أن أصداء الشابي في شعرهما واضحة.

الشاعر الأول كويتي، هو فهد العسكر، وقد ولد عام 1917 - تقريباً على أرجح الاحتمالات، وتوفي عام 1951، وهكذا مضى شاباً مثل شاعرنا التونسي، وإن يكن أمهل قليلاً، غير أنه في هذه السنوات التي تجاوز فيها عمر الشابي كان العسكر يعيش محنة فقد البصر. والعسكر شاعر متمرد على جمود التقاليد في زمانه، يصب غضبه على أصحاب العمام خاصة، كما فعل الشابي من قبل :

يا نشء عرقلت العمام سيرانا

والدين أضحى سلماً للجاني

يانشء وأسفا على دين غسدا

أحبولة للأصفر الرنان

فجرائم العلماء وهي كثيرة

تنموا بظل الصفح والغفران

كيف النهوض بامة بلهاء لا

تنفك عاكفة على الأوثان⁽³²⁾

ولكن الشاعر حين تمرّد، بحث عن السلوى، في الخمر، وليس في الهرب إلى

الطبيعة:

يا ساقى الخمر لا شلت يداك اندر
بنت النخيل فإن الصحو أضلاني
وانضح بها كبدا نهب الجوى وأثر
بالله غافلي إحساسي وإيماني
فكم على ضوئها الفضي من صور
شمتى تجلّت لعيني ذات ألوان⁽³³⁾

وهنا نوضح خمسة أمور:

1 - أن التمرد قدر شعراء تلك الفترة من زمن النهضة العربية، فالتشابه في هذه النزعة لا يستند إلى تأثير مباشر، وإن كان لا ينفقه، وبخاصة أن العسكر كان متطلعاً للتجديد، وكان يستجلب الدواوين والمجلات من مصر ولبنان في ذلك الوقت الذي تصعب فيه المواصلات، لدرجة أنه كان يفاجئ جلساءه بكلمات يقولها باللهجة القاهرية، وهم لا يملكون مجاراته⁽³⁴⁾. وقد اقترن هذا التمرد أو كان ثمرة لحدّة مزاجه، وشدة توتره.

2 - وأن دور العسكر في تطور الشعر الخليجي يتطابق ودور الشابي في تطور الشعر التونسي، ومشاركته -نسبياً- في تطور الشعر العربي بوجه عام. لقد أنهى العسكر (في الكويت خاصة- وفي الخليج بعامة) مرحلة شعر الفقهاء، وأقر مبدأ حرية الشاعر وتعدد مصادر إلهامه، وأولها تجربته المباشرة⁽³⁵⁾.

3 - وأن باحثاً شاعراً كويتيأ سبق أن أعلن عن وجه تشابه (وليس تأثير) بين الشابي والعسكر، «كلا الشاعرين عبر عن تجربة شعورية واحدة، ألا وهي أزمة نفس حساسة، يشدّ من أزرها عقل مثقف كبير، تصطدم بمجتمع متأخر النظرة، متخلف الركب عن الحضارة، بسط الأجنبي عليه يده، فماله في حياته على نفسه من سلطان»⁽³⁶⁾

4 - وسنجد عند العسكر بعضاً من ظواهر الفن الشعري عند الشابي مثل التكرار، والمقابلة بين الأضداد، كقوله:

ويلاه أجنحة النسور تكسرت
والنسر لا يقوى على الطيران
وأرى الغضاء الرجب أصبح مسرحاً
واحسرتا، للبيوم والغريان
والليث أمسسى بالعيرين مكبلاً
والكلب يرتع في لحوم الضئان⁽³⁷⁾

وبعض الاتجاهات المعنوية، مثل الإسقاط، كما في قصيدة «البلبل»⁽³⁸⁾، وتعجل الموت والضيق بالحياة والرغبة في أن يكون ذكرى، وعنوان القصيدة: «انكروني»⁽³⁹⁾ وفيها يقول:

يا ملاهي الصبح في تلك الرمال
أنا مذاقفرت، في عيش مرير
أنا موتور، ولكن ما احتيايالي
أه، واشوقي إلى اليوم الأخير

انكروني

5 - ولكننا لا نتوقع أن يكون العسكر صورة للشابي، أو صورة خليجية له، فضلاً عن أن يكون تطويراً لتجربته الفنية والموضوعية، لأن مصادر الثقافة مختلفة، والموروث الاجتماعي، ونوع المواجهة، وأسلوب التحدي كان مختلفاً كذلك.

أما الشاعر الخليجي الآخر، فهو خلفان بن مصبح، الذي يوصف بأنه «الشاعر الجامع» وقد عانى محنة المرض على نحو أقسى مما عانى الشابي من قبل، ورحل قبل أن يتم ثلاثة وعشرين ربيعاً (1923-1946) وهو من إمارة الشارقة (دولة الإمارات العربية

المتحدة) وقد فقد الكثير من شعره كما هو مألوف في تلك البيئات المغرقة في سباتها ذلك الوقت حين تفاجأ بصوت حرّ، يعني للحياة، والحب، وهذا كان طابع شعر خلفان بن مصبح إلى أن أصيب بمرض عضال، فارتكست أنغامه تعبر عن عذاب المرض ولوعة الفناء:

هذا الليل فجأراه السكون
وتمشى النوم ما بين الجفون
فلنم يا عين ما خط يكون
وعلى الأقدار تمضي الكائنات
كم لهذا النوم من فضل يرى
يبعد الإنسان عن دنيا الورى
تسكن النفس وتنسى ما جرى
من شقاء الكون في هذي الحياة⁽⁴⁰⁾

فهنا ومضة «شابية» لا ترتقي إلى مستوى التأثير، لأن المتلقي - على افتراض حدوثه - لم يكن يملك القدرة على تطويع المعاني والصور، ولهذا وضعها في غير سياقها المناسب، كما نرى في القصيدة

3 - قصائد بذاتها

وهنا يختلف وجه التأثير الذي يأتي قصداً، وانعكاساً لقصيدة بعينها، ومن قبل كانت لنا وقفات مع قصائد لشعراء ظهر فيها أثر الشابي جلياً، لكن هذا الأثر يأتي من أسلوب الشابي، أو من إحدى خصائص هذا الأسلوب، كطريقته في التصوير، أو منحى الإيقاع أو تكثيف الأوصاف. أما في هذه الفقرة فإن التأثير بقصيدة هي الباعث لقصيدة لدى المتأثر، فهنا يكون التأثير شاملاً، يبدأ من التجربة في ذاتها، ثم يتطرق إلى التشكيل بكافة عناصره اللغوية والتصويرية والإيقاعية. وقد يصح اتخاذه النوع من التأثير مؤشراً لأهمية الشاعر وسبقه إلى «فتوحات» لم يجد الآخرون مناصاً من الاستجابة لها والسير فيها، وإذا اعتبرنا هذا ضرباً من «المعارضة»، أو «النهج» فإنه لم يعارض (يفتح الراء) ولم يُنهج سبيل غير الشعراء العظام، وهم قلة، كأي تمام، والمتنبّي، والمعري، وشوقي. على أن

الشاعر المعاصر -قريب العهد من زمن الشابي- قد يجد حرجاً في مرحلتنا كثيرة الادعاء، واسعة النشر للشعر بوسائل شتى -أن يعترف بأنه أخذ تجربته من مصدر شعري آخر (في حين لا يشعر بالحرج حين يشير إلى الأخذ من الأساطير أو الحكايات الشعبية مثلاً) ومن ثم قد يجهد نفسه في إخفاء «الباعث» الذي يحتضيه، والنموذج الذي يتطلع إليه، وقد ينجح، وقد يتمكن النقد -ولو بعد حين- من كشف الصلة بين النصين، بوسائله في التحليل والمقابلة بين العملين. والذي نحرص على تكيده قبل الخوض في هذا الجانب أن إثباته أو الإلمتنان إليه أو احتمال صوابه يرفع من مكانة شعر الشابي، لأنه بمثابة شهادة له من شاعر آخر، ودليل على استمراره متحوراً في عواطف وأفكار الأزمنة الشعرية التالية لزمانه، ولكن ارتفاع مكانة الشابي شاعراً لا تؤدي إلى هبوط منزلة الآخر أو الحكم عليه بأنه مجرد تابع، كما نحكم على النجوم أو المذنبات التي تقع في أسر الكواكب العظيمة، فتظل تدور حولها لا تغادر دائرتها، فهذا مما لا يقاس، لأن الشاعر المتأثر هو أيضاً شاعر عظيم، متنوع التجارب، صاحب فتوحات بدوره، وهذا «الامتياز» الذي أثر به الشابي هو تقدير للشابي لا يؤدي إلى تلبه أو إدانته.

الهمشري

يتشابه سيرة محمد عبد المعطي الهمشري مع سيرة الشابي في أمور، كما تعاكسها في أمور أخرى. كان معاصراً له، ولد عام 1908 وعاش عمراً قصيراً، إذ توفي عام 1938، مريضاً بصدره. يتشابه مع الشابي في صدمة الحب المبكرة التي تبعثر الإرادة، وتشيع الإحباط، لكن الهمشري درس في كلية الآداب. وقرأ الشعر الإنجليزي، وكان في الحومة المصرية: زمن شوقي وحافظ ومطران ومدرسة الديوان. ونحن نذكر هذا كي لا يذهب بنا الظن كلما وجدنا ملهماً فنياً يمكن أن يجمع بين الشابي والهمشري أن تتورط فنحكم بتبعية أحدهما للآخر. على أن صالح جودت يصف الهمشري بما يوشك أن يجعله صورة من الشابي، ونقيضاً له في الوقت نفسه، يقول:

«ما عرفت شاعراً يحب الحياة ويفرق من الموت كهذا الشاعر، رحمه الله، كان يحب الحياة وينهبها نهبا، وقد يضلّك من أمره أنك لا تجد في شعره أثراً لضحكة أو ابتسامة. بل لعلك واجد كل ما هو نقيض ذلك، من تجهّم وتشاؤم، وحديث عن الموت، ونبوءات بدنوه

منه، وحسبك من ذلك أن تقرأ قصيدة له، مثل «شاطىء الأعراف» لتجده يتمثل نفسه بين غياهب الآخرة، وتجده يردد كلمات: الموت، والمنايا، والمتون، والعدم، والفناء، والبلى، وكل ما يؤدي هذا المعنى أكثر من مائة مرة في قصيدة واحدة⁽⁴¹⁾، على أن «شاطىء الأعراف» درة شعر الهمشري وملحمته الخالدة، قد انتجت مرتين، إذ كتب الهمشري منها فصولاً نشرها على صفحات مجلة «السياسة الأسبوعية» عام 1929، ثم انقطع عنها زمناً، ليعود إليها بالصقل والتنقيح والتنسيق والاستكمال، لينشرها كاملة في عدد خاص من أعداد أبولو عام 1933⁽⁴²⁾ وإذ يقابل، أو يربط بعض الباحثين بين هذه الملحمة المطولة، و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم، من حيث هما نتاج لثورة 1919 ومحاولة اكتشاف شخصية مصر، حيث يمتزج الحب بالموت، وتتجلى الأصالة الدينية ممتزجة بوحدة الشعور⁽⁴³⁾، يساعد على هذا المناخ الفكري العام للمرحلة، وتقارب تاريخ إبداع هذين العملين النادرين، فإننا نرجح أن الهمشري عاد إلى محاولته الأولى فنسحقها، وأكملها بعد توقف، وأن هذا كان بعد قراءته لشعر الشابي، قبل أبولو وعلى صفحاتها، وأن هذا الطابع «الدمي» قد وجد غذاءه في هذا الشعر، كما وجد معجمه الخاص.

على أن عبد العزيز الدسوقي يتوقف عند قصيدة بذاتها للشابي، ويرى أنها مؤثر مباشر في قصيدة بذاتها للهمشري، هي قصيدة: «إلى جتا الفاتنة»⁽⁴⁴⁾ «وجتا» هذه حبيبة الصبا المحركة للشاعرية المبكرة، وحضورها في دنيا الواقع لا يناقض أن يستحضرها الشاعر بعد زمن الصبا وأن يرتفع بها إلى مكانة المثال، وأن يجعلها رمزاً. ويجري الباحث موازنته بين: «إلى جتا الفاتنة» وقصيدة «صلوات في هيكल الحب» وقد نشرت قصيدة الشابي في عدد إبريل 1933 من أبولو، ونشرت قصيدة الهمشري في نوفمبر 1933 على صفحات المجلة ذاتها، قصيدة الشابي تسبق بسبعة أشهر. وإذ نرجع إلى «جتا الفاتنة» سنجد «روح» الشابي وطريقته أوضح من أن ينبه إليها، إذ يقول الهمشري:

قبل هذي الحـياة كنت أصلي

يا حياتي احسنك المعبود

فـيك أفنيت أدمعـي في غنائـي

فـيك عفرت جبهـتي في سـجود

وعلى مـذبح الغـرام تقـربت

بروحـي في نـلـة وخبـوع

غير اني رايت هذا قلبيلاً
فتقربت بعدها بدموعي
كم بعثت الأشعار فيك مزامير
تجيب الحزين من الحانك
كنت فجرًا، وكنتُ فيه ضباباً
شاع في افقه الوضيء فتاهها
أنت لحن مقدس علوي
قد تهادى من عالم نوراني
سمعت وقعه السماوي روي
فافاقت في معبد الاحزان

ويمضي الشاعر، يرصد صور الخلود والجمال في الطبيعة، ليجعل منها «أصلاً»
ويجعل من نفسه الصدى الطبيعي لوجودها العبقري، إلى أن يختم قصيدته «بضراعة»
يوجهها إليها:

ايقظيني من الزهول وغني
يا ملاكي على طول حياتي
وارشدينني إلى الضياء، وإلا
فاتركيني اهوي إلى ظلماتي
وعلى عالمي الشتائي فيضي
نور دفء يفتني ظلامي الحالك
وارفعيني كمعبد قدسي
تتهادى به طيوف جمالك
إنني في الظلام انصب وحسدي
خيممة للغناء من الأمي
فاسمعيني فإنني ساغني
لك «جَنَّا» في وحدتي وظلامي

قبل أن يقرر الباحث إصدار حكمه بالتأثر المحدد المباشر، يستخلص أهم خصائص
«جنا الفاتنة» وفي مقدمتها: تراسل الحواس، أو معطيات الحواس، كما عرفها الرمزيون.

أما طبيعة التجربة فهي وجدانية تغلب عليها مسحة صوفية وشوق روحي وظمأ إلى الحب. ثم يضع صورة «جنا» كما جاءت في القصيدة إزاء صورة محبوبة الشابي كما جاءت في «صلوات في معبد مهجور» فيجد الأولى بعيدة عن الواقع، يصعب تصورها، هي حلم منور، ولحن مقدس، واله هبط إلى الأرض، أما جبيبة الشابي فإنها ممكنة الإدراك والتصور.. ثم يقول الدسوقي: «ونحب أن نقرر هنا أن الهمشري قد تأثر بقصيدة الشابي هذه، فهي تسبح في الجو نفسه الذي تسبح فيه هذه القصيدة، بل نحس تشابهاً كبيراً في طريقة الأداء والتعبير، بل وفي الألفاظ والتراكيب بين القصيدتين»⁽⁴⁵⁾ ثم يتبع هذه العبارة -الحكم- بما يؤكد قيمة قصيدة الشابي واتساع تأثيرها وشموله، وتحديد عناصر التجديد التي سرت إلى الآخرين عبرها، فيقول: «وقصيدة الشابي من روائع التي أثرت تأثيراً كبيراً في معظم شعراء أبولو، فهذا اللون من الترسل البياني والتدفق، وهذا الإخبار المتتابع، والتكرار اللفظي لبدائيات الأبيات، مع اختلاف المعاني والصور، قد استهوى كثيراً من الشباب في هذه الفترة، فحاولوا أن ينسجوا على غرار»⁽⁴⁶⁾ ويعد أن يتقصى الباحث ألوان التشابه بين القصيدتين، يذكر أن الهمشري تجاوز الشابي في قدرته على التحليق الشعري، والاندماج في الطبيعة والحلول فيها بروح متصوفة، متعطشة للحب والحياة⁽⁴⁷⁾

محمود حسن إسماعيل

وقد ألحنا من قبل إلى امرين: صدور «أغاني الكوخ» بعد رحيل الشابي بشهرين فقط (صدر في أول يناير 1935) وفيه ملامح من فنون ونوازع سبق إليها الشابي، فالطبيعة معلم، ومحراب الطبيعة قدس طاهر، والريف في مقابل المدينة، والكوخ حيال القصر، قد تعددت الإشارات إليهما عند الشابي، فأدار محمود حسن إسماعيل عليهما ديوانه الأول. وإذا كان لا يتصور أن الشابي قد نبّه إلى الظاهرة في ذاتها، فإنه قد نبّه إلى الاستخدام الفني لها، وما تعنيه جمالياً في بناء القصيدة. الأمر الثاني هو ما اشتهر به محمود حسن إسماعيل من الإغراب في «الاستعارة» وإسناد المجرّد إلى الحسّي، وهذه السمة ظهرت بواكيرها في ديوانه الأول، حتى يعبر عن الفراشة بأنها «راهبة الضحى» أما القرية الهاجعة في ضوء القمر فنجد استخدامات مثل:

لَقَها الليل، فاستراحَت من الـاي

ن على حـضنه الرقيق الهني

وسدتها الأضواء في أحها الضافي
وساد الطبيعة العبقري
وحبثها المهاد موجة نور
أشقرت في ترابها القرمزي
لمعات من وجنة القمر الزاهي
وفيض من ثغره العسجدي⁽⁴⁸⁾

في هذه الافتتاحية للقصيدة نجد: حضن الليل - وسدتها الأضواء - وساد الطبيعة - موجة نور - وجنة القمر، ثغر القمر... الخ، ونستطيع أن نقول إن محمود حسن اسماعيل بنى شهرته، وتميزه، على هذا الاستخدام الخاص للغة، والتوليد الخاص للصور. ومراجعة ديوان «أغاني الحياة» ستدل على أن الشابي كان السابق إلى هذا الضرب من الاستخدام.

وفي «أحلى عشرين قصيدة حب» يكشف فاروق شوشة عن أثر مباشر لقصيدة «صلوات في هيكل الحب» في قصيدة محمود حسن اسماعيل، بعنوان: «أنت دير الهوى، وشعري صلاة»، ولم تكن دراسته عن هذه القصيدة بقصد الكشف عن منابعها، وإنما لأنها إحدى قصائد الحب الجميلة. لهذا قدّم لها بما يكشف عن خصائص الفن الشعري عند محمود حسن اسماعيل، ويقنع بأصالته، فشعره له مذاق خاص، من البيئة الخاصة الحاضرة (الصعيد) ممزوج بالتاريخ الممتد، من عصور الفراعنة، إلى العصر القبطي، والإسلام، ويلتقي هذا الحس الخاص على أساس من الثقافة الشرقية الإسلامية، تتطلع إلى الانفتاح على آفاق التجربة الشعرية المعاصرة. ويعد أن يستوفي فاروق شوشة حق قصيدة محمود حسن اسماعيل من التحليل الكاشف عن جمالياتها، ودلائلها على شخصية صاحبها، يتوقف عند العلاقة بين القصيدتين، فقد نشر ديوان «هكذا أغني» عام 1937 - وهو الديوان الثاني للشاعر - كما كان محمود حسن اسماعيل من شعراء مجلة أبولو التي نشرت «صلوات في هيكل الحب» قبل صدور ديوان: «هكذا أغني» بأربع سنوات. ثم يحدد وجه التأثير في ثلاثة جوانب: «صورة هذه الـ «أنت» التي يكررها الشاعر في مستهل ثمانية عشر بيتاً من قصيدته، كل بيت منها ينطق بقسمة من قسّمات هذه الحبيبة، ويضفي لونا إلى لوحتها الأخاذة الفاتنة، وهي تذكرنا بصورة الـ «أنت» التي صاغها أبو القاسم

الشابي في رانته: «صلوات في هيكल الحب» والتي استهل بها أيضاً اثني عشر بيتاً من أبيات قصيدته، كما يذكرنا البحر الشعري لقصيدة محمود حسن اسماعيل بالبحر الشعري: النفسي والنغمي، الذي صيغت منه قصيدة الشابي وهو «بحر الخفيف»، بتفصيلاته المسترخية الممتدة، كأنها حركة مجاذف يضرب وجه الماء في هدوء ودعة وانسياب، كذلك تذكرنا صرخات محمود حسن اسماعيل ونداءاته في ختام قصيدته واستغاثاته المتتابعة بحبيبته التي يراها قادرة على أن تمنحه الحياة والابداع والطموح... تذكرنا صرخات هذا الختام بصرخات الشابي ونداءاته المتتابعة في ختام قصيدته،⁽⁵⁰⁾ وفي مقالة مجلة «العربي» يعود فاروق شوشة إلى المقابلة بين القصيدتين، فتتسع مساحة هذه المقابلة، وتأخذ قصيدة الشابي حظها من العناية، من حيث هي عنوان المقالة أصلاً، فيذكر أن شهرة «صلوات في هيكل الحب» استقرت، واستمرت، لأنها صيحة جديدة في عالم التعبير الشعري عن تجربة الحب، وإيقاع متناغم، وامتلاء بعالم من الصور الشعرية الفاتنة والبناء الفني المحكم. ثم يقف عند بعض هذه الجوانب بشيء من التفصيل، بادناً بالاشارة إلى مفردات المعجم الشعري التي تلتهم في القصيدة كحبات العقد، فتصنع نهراً من الضياء المتدفق والاشعاع المستمر، ثم «يفجؤنا هذا الدخول والاستهلال الشعري: «عذبة أنت»، ليحدث صدمته التركيبية التي سرعان ما تتداح لتفسح المجال لخفقة إيقاعية»⁽⁵¹⁾ ثم يقول فاروق شوشة مسلطاً الضوء على مغزى وعلاقة عنواني القصيدتين:

«ولعل الشاعر محمود حسن اسماعيل... أن يكون واحداً من هؤلاء الشعراء كبار الموهبة الذين لم يفلتوا من أسر شاعرية الشابي وسيطرة صياغته ونموذجه اللغوي، ويتجلى هذا التأثير في قصيدة: «أنت دير الهوى وشعري صلاة»... والشابي يتحدث عن «صلوات في هيكل الحب» ويجعلها عنواناً لقصيدته، ومحمود حسن اسماعيل يتحدث عن «دير الهوى وشعري صلاة» فهل هناك قرب في الرؤية والاستلهام أكثر من هذا؟ وبعد التمثيل لاستخدام الضمير «أنت» في القصيدتين، يقول مجملًا جوانب التأثير العامة:

«ليست مصادفة تلك اللامحات الروحية التي تلتهم في سماء القصيدتين وفضائهما، من الصور واللفظ والتراكيب، ولا ذلك المعجم الذي ينطق بالسمو والتطهر والصفاء والنقاء، ولا ذلك المشترك في استلهام مجال الطبيعة ممتزجة بفيض الشعور الإنساني العارم

منسكبا على ضفاف القصيدتين». على أن فاروق شوشة يسجل للشابي - لهذه القصيدة تحديداً - أنها السابقة إلى رسم صورة فريدة للمرأة (المحبوبة) «باعتبارها وعاء ورمزاً لكل ما حوله (الشاعر) من جمال: الطبيعة والكون والوجود والربيع والصباح والدفء والحياة والنجوم والطهارة والأناشيد والموسيقى والنشوة والخيال»⁽⁵²⁾ فكانه يرى أن كل شاعر ذهب هذا المذهب في وصف المحبوبة وتوغل فيه هذا التوغل هو مدين بقدر من طريقته لهذه القصيدة، سواء كان التلاقي بينهما مباشراً، أو كان عبر وساطة من أشعار اقتدت بها.

صلاح عبد الصبور

لم تشر دراسة واحدة - على كثرة ما كتب عن شعر صلاح عبد الصبور - إلى احتمال تأثره بالشابي، هذا على الرغم مما في شعر عبد الصبور من رومانسية، ومن استخدام لطرائق الرمزيين، لكنه وقد بزغ نجمه في موجة الاهتمام بالبيوت، واتجاه الفنون كافة، بما فيها الشعر المتأبى على اليومي والمألوف - نحو الواقعية، والتوسع في «توظيف» الأساطير سعياً نحو المعادل الموضوعي، كما دعا إليه البيوت أيضاً، أغرى بالبحث عن منابعه خارج دائرة اللغة العربية، والشعر العربي، ألا ما كان لبعض المتصوفة.

على أننا لم نرد إثارة الدهشة حين نرى علاقة بين قصيدة للشابي، ومسرحية لصلاح عبد الصبور!! أما قصيدة الشابي فهي «فلسفة الشعبان المقدس» وأما مسرحية عبد الصبور فهي الكوميديا السوداء⁽⁵³⁾ «مسافر ليل»، وقبل أن نأخذ في المقابلة بين النصين، نوضح أمرين الأول أنه ليس مستغرباً أن تتولد مسرحية عن قصيدة، فالقصيدة قادرة على الهام الفنون التشكيلية كافة، وكمن لوحات رسمت عن قصائد (والعكس أيضاً) وكمن «أوبرا» صنعت لتجسد قصيدة. وصلاح عبد الصبور في تذييله للمسرحية، يقول في عبارة محددة: «خطرت فكرة هذا العمل ببالي، ووقفت بين أن أجعلها قصيدة، أو حوارية، أو عملاً مسرحياً»⁽⁵⁴⁾ وقصيدة الشابي قصيدة، حوارية، قصصية، كما سنرى. الأمر الثاني: أننا لا نتوقع أن تأخذ مسرحية ما، عند استمدادها لقصيدة ما، أكثر من موضوعها، خلاصتها، هيكل الفكرة المجردة، أو «القضية» التي قامت عليها، لأننا نعرف أن مطالب البناء المسرحي، ومطالب العرض المسرحي كذلك، تتجاوز إمكانات القصيدة.

ثم تبقى هذه المقدمة الشارحة التي صدرَ الشابي بها قصيدته، يقول:

«فلسفة الثعبان المقدس هي فلسفة القوة المثقفة في كل مكان، وكما تحدث الثعبان في القطعة التالية إلى الشحرور بلغة الفلسفة المتصوّفة حينما حاول أن يزين له الهلاك الذي اوقعه فيه، فسماه «تضحية»، وجعله السبيل الوحيد للخلود المقدس. كذلك تتحدث اليوم سياسة الغرب إلى الشعوب الضعيفة بلغة الشعر والاحلام حيثما تحاول ان تسوِّغ طريقتها في ابتلاعها، والعمل لقتل ميزاتها القومية، فتسميها: «سياسة الادماج» وتتكلم عنها كالسبيل الوحيد الذي لامعدى عنه لهاته الشعوب اذا ارادت نيل حقوقها في هذا العالم، ويلوِّغ الكمال الانساني المنشود، ولكن الفناء حقيقة شنيعة، مبغضة، لا ينقض من فظاعتها وكرهها كل ما في التصوّف والفلسفة والشعر من خيال واحلام»⁽⁵⁵⁾

إن الشابي نادراً ما وضع شروحاً توجه القارئ لتلقي قصائده، لكنه تجاه «الثعبان المقدس» رأى أهمية خاصة لكشف القناع، ربما لعدم ثقته في القارئ العام، وأنه من المحتمل ان يتلقى قصيدته على أنها حكاية طريفة طرفاها الثعبان والشحرور (وما أهمية ان يلتهم الثعبان شحروراً أو ما وجه الغرابة فيه وهو يحدث - دون ان نراه - كل يوم؟! ان المعنى السياسي للقصة، الاطار التونسي للقصة داخل القصيدة، هو ما كشف عنه الشابي في شرحه البسيط الموجز. اما صلاح عبد الصبور فانه لم يتكلم عن سياسة الاستعمار، لأن الاستعمار كان قد حمل عصاه على كاهله ورحل عن بلادنا أو أكثرها، كان يتكلم عن شر آخر، واستبداد آخر، وقوة غاشمة أخرى، هي «الدكتاتور» الذي نبع من بين صفوف الشعب، ولبس ثيابه المتواضعة، لكنه وقد ملك مفاتيح القوة لم يعد يقنع بغير مكان الإله!! ولا يرضى من ضحيته ان يكون مجرد ضحية ساقها سوء الطالع لأن تكون في متناول يده، انه يريد منها ان تكون سعيدة بفنائها، ساعية اليه برضاها، بدعوى انها تؤدي للجماعة خدمة مطلوبة لخير هذه الجماعة!!

طرفا القصيدة: «الشاعر الشحرور يرقص منشدا للشمس»، «وراه ثعبان الجبال فغمّ ما فيه من مرح وفيض شباب» وإذا فإنه الحقد على الشعور بالحرية والتلازم مع الحياة، ولأن «سعادة الضعفاء جرم» كان لابد من معاقبة العصفور، وإذا يحتج العصفور بأنه لم يعتد على أحد، لم يصنع جريمة يعاقب عليها، يأتيه جواب القوة المستبدة:

إني إليه، طالما عبيد السوورى

ظلمتي، وخافوا لعنتي وعقابي

وتقدموا لي بالضحايا منهم
فرحين، شأن العسايد الأواب
وسعادة النفس التقية انها
يومما تكون ضحية الأرباب
فتصير في روح الالهة بضعة
قدسية، خلصت من الأوشاب
أفلا يسرك أن تكون ضحييتي
فتحل في لحمي وفي اعصابي
وتكون عزماء في دمي، وتوهجا
في ناظري، وحيدة في نابي
وتذوب في روعي التي لا تنتهي
وتصير بعض الوهتي وشبابي؟
إنني أردت لك الخلود مؤلها
في روعي الباقي على الاحقاب
فكر لتدرك ما أريد، وإنسه
أسمى من العيش القصير النابي
فاجابه الشحرور في غصص الردى
والموت يخنقه: اليك جوابي:
لا رأي للحق الضعيف ولا صدى
والرأي، رأي القاهر الغلاب
فافعل مشيئتك التي قد شئتها
وارحم جلالك من سماع خطابي

هذه القصة الخالدة للجاني والضحية، الجاني الذي يأبى إلا أن يجعل القبح الذي يمارسه بقوته القاهرة، ويريد (كما أراد الجلاد من المحكوم عليه بالاعدام في مسرحية «السلطان الحائر» أن يغني له ويناغيه ويدله، ليقتله بطريقة جيدة !!) أن يزجي اليه الحمد لأنه قتل، ولأنه ظلم!! وهذا ما تقوله ملهاة صلاح عبد الصبور السوداء، في قراعتها للعلاقات السياسية في زمانها، وقد استبيلت المستبد بالمستعمر.

تجري أحداث المسرحية في قطار، غير مزدهم، في رحلة ليلية، بصرف النظر عن «الراوي» وسائر الحيل المسرحية، فإن القضية تنحصر - مسرحياً - في الراكب المسافر، واسمه ينبيء عن هويته، أنه «شحرور» آخر، من بني البشر، اسمه «عبد» من سلالة تحمل الدلالة ذاتها (العبودية) - وعامل التذاكر، الذي يصفه بأنه عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة انها إذاً نعومة الثعبان، التي لا تكتفي من الضحية بالخضوع المطلق (وبين حركة الثعبان وحركة القطار وجه شبه. وبخاصة في الليل):

-المسافر:

- هل تجعلني سرجا لجوانك

.....

- هل تجعلني فرشة نعلك

.....

- فلتجعلني فحاما في حمامك

- اعهد لي بمناشفك الوردية

- اجعلني حامل خفيك الذهبيين

- لكن لا تقتلني ارجوك

لكن الحاكم الدكتاتور، مثل المستعمر المحتل، مثل الثعبان، لا يطلب الخضوع، لا

بديل للفناء فيه:

يا عبده

قف واسمع وصف التهمة

انت قتلت الله

وسرقت بطاquete الشخصية.

فإذا استهول المسافر (المواطن) البائس التهمة، وقدم أدلة كثيرة تجزم ببراءته، اخذ الدكتاتور (الثعبان) في تجميل قبيح صنعه، فالبراءة في هذه الحالة ان يعترف المواطن بأنه غير بري، أنه هو مغتصب الحق الالهي:

- هل انت على استعداد ان تصنع شيئا من اجلي،

من اجل الوادي؟

وهكذا تتم عملية القتل في بساطة: ان يلتهم الثعبان الشحرور، لكن وحدانية الله المسروقة باستبداد الحاكم، تظهر علامتها في يد الحاكم نفسه، مع هذا تستمر محاولة اختراع منطق جميل مقبول، لكن فعل قبيح مرفوض، فيقول عامل التذاكر، للمسافر البائس، كأنما يضع على صدره وساماً قبل أن يقضي عليه:

لأبد من الحسم

لولم افعل لاختلّ نظام الوادي

اني اعرف ما افعل.

ساقول لهم في صحف الغد

إنني نفسي

قد امسكت الجاني

وقتلته

وساعرض جثتك وصورتك على الناس

إنك رجل طيب

مخلوق من انبل طينة

اهل للتضحية الكبرى⁽⁵⁶⁾

في القصيدة كما في المسرحية، القوي يفرض منطق الخاسر، لا يراعي غير مصلحته الذاتية المباشرة، مع هذا يأبى إلا أن يحيط فعله بمنطق زائف، ورسالة دعيّة، ويطلب من الضحية أن تشكره لما اتاح لها من خصوصية أن تكون ضحيته، وان تغني فيه!! وإذا تتنرّع الضحية المسكينة بحق الحياة، والبراءة، ومطلب العدل، فإن الجاني، الذي يعرف ما يريد، لم يفكر لحظة في أن يحيد عن هدفه، لم يخالطه أي شك في ضرورة أن يقتل، وان يلتهم، وأن هذا حق له ينبغي أن يؤدّى دون إبداء معارضة لا تدل على صحة الفهم، أو تبرّم. يدل على نكران الجميل، كما يرى - هو - الجميل!!.

الهوامش

- (1) في كتابه : «الشابي حياته - شعره» عقد الأستاذ أبو القاسم محمد كرو فصلاً عنوانه: «الأدب المهجري وأثره في شاعرية الشابي»، ومع قوله بأن هذا الأثر يكاد يفوق أي عامل سواه، فإنه قدّم دليلاً واحداً أخذ فيه بمقاييس البلاغة القديمة في مبحث السرقات، ولهذا كان سهلاً عليه - هو نفسه - أن ينحضه، ويسجل للشابي التمييز واستقلال الرؤية. انظر ما كتب تحت معنى: السعادة في حياة الناس: ص101 والتعلق باللفظ والمعنى، ثم يؤكد أن الشابي على العكس من جبران: ص103 ثم يقول (ص105) «على أن الشابي يمتاز، كما قدمت - بدقة بالغة في تعبيره، وبراعة فائقة في تصويره». أما إمام القائلين بأن السرقة الشعرية فيما يتجاوز الالفاظ والمعاني إلى أسلوب صياغتها وبصورها، فهو ابن رشيق القيرواني، في «قراءة الذهب».
- (2) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص44.43
- (3) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول، ص517
- (4) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول، ص527
- (5) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول ص502
- (6) يرجع إلى القصائد: «على حافة الهوة»: ص523، وقصيدة: «في وادي الحياة»: ص562 بصفة خاصة
- (7) ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة: ص37 والمرجع بالهامش.
- (8) السابق نفسه: ص113.117
- (9) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول، ص656
- (10) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص334
- (11) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول، ص598
- (12) ديوان فدوى طوقان ص34
- (13) يقول مطلع قصيدة «مروبو»:

كـرمت حقائق نـيـا الـورى

وهمت بأوهام نـيـا الخـيال

فَمَا يَتَصَبَّأُكَ إِلَّا السُّرَى

وَسَحَر الطُّيُوفِ وَسَحَر الظُّلَالِ

مَتَى يَا ابْنَةَ الْوَهْمِ تَسْتَقْبِلُ قَطْمِينَ

مَتَى يَنْجَلِي عَنْكَ هَذَا الْخَيْالِ

أَفِيْقِي، كَفَاكَ، لَقَدْ طَالَ مَسِيرَا

ك، عطشى وراء سـراب الرمال

إن المقطع كله ينضج برجفة البداية وقلق الامساك بجوهر الفكرة، ولكن البيت الرابع أكثر

الآليات اضطراباً، ولا يجتمع السرى والسراب.

(14) ديوان عبير الأرض: ص96، وفي الديوان قصيدة أخرى بعنوان: «صرخة

القيد» ص145 - وطنية الطابع، لكنها تردد المعاني والشعارات المألوفة في مرحلتها،

فلا معنى لاسنادها للشابي

(15) ديوان: عبير الأرض ص120

(16) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص59 وقد نظم هذه القطعة في زمن مبكر (عام1925)

(17) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص310

(18) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص350

(19) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص357

(20) تأليف ابو القاسم محمد بدري (بدون تاريخ)

(21) تأليف الدكتور عمر فروخ (1954)

(22) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص44

(23) الشعاران المتشابهان: ص15

(24) السابق نفسه: ص17

(25) ولد الشابي عام 1909 وتوفي عام 1934 - وولد التيجاني يوسف بشير عام 1912

وتوفي عام 1937 - فهو متأخر عن صاحبه بثلاث سنوات.

(26) الشعاران المتشابهان: ص31 - ونحن لا نتفق والمؤلف في وضع هذه القطعة عن

النيل صنوا لقطعة من الجنة الضائعة، فشتان بين صنيع الشابي، وطاقة التيجاني

المحدودة.

(27) الشعاران المتشابهان ص64

(28) الشعر في السودان: ص175

(29) آثار الشابي وحده في الشرق: ص44.43

(30) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ص411

(31) السابق نفسه: ص412

على أن الدكتور عبد القادر القط في موضع آخر من كتابه (ص446) يذكر أبياتاً لأبراهيم العريض - الذي ضمن من قبل على اعتبار الشابي من بين قعم الشعر العربي - يظهر فيها أثر طريقة الشابي في تكاثف التشبيهات، ولم ينسبها إلى الشابي. يقول العريض، مشيراً إلى صوت حبيب:

هو كـالروح في ضلوعي منه

خفـقة بللت أرق شـعوري

هو كالورد، ما نشقت باقـي

ريحه، بل لمستـه في ضميري

هو كالصـيف، ليله مر بالـا

نجـم يزهر في قلبي الحـرور

هو كالنجم، ما تصـورت إلـا

أنه في السـماء بات سـميري

هو دنيا من الشـعور لـقـلبي

يـالـدنـيا - في وحدتي من شـعور

فهنا يسيطر تكرار الصيغة، كما تتكاثر التشبيهات على الشيء الواحد، وهما ظاهرتان سبق إليهما الشابي كما بينا من قبل. هذا بصرف النظر عما في أبيات العريض من اضطراب.

(32) فهد العسكر - حياته وشعره: ص136

(33) السابق نفسه: ص156، ص157

(34) الشعر والشعراء في الكويت: ص50 والمصدر بالهامش، وله بقية دالة في مقال

الاستاذ عبد الرزاق البصير. اما حدة المزاج وقوة التوتر فكانت على أشدها لدى

الشابي أيضاً، الذي يقول في رسائله: إنه «رجل نوبات» - رسائل الشابي: ص98

وينهال ضرباً على أخي خطيبته دون سبب: مذكراته: ص88

- (35) الشعر والشعراء في الكويت: ص53، وتقول العبارة: إن العسكر شاعر قضية لا شاعر مجون، وأنه أنهى عصر الشعراء الفقهاء، الذين قيدوا الشعر بأغراض معينة، ولغة باردة، وعزلوه عن أفاق الحياة الراحية، وحركة المجتمع المتجددة.
- (36) السابق نفسه: ص69
- (37) السابق نفسه: ص99
- (38) فهد العسكر - حياته وشعره: ص218
- (39) السابق نفسه: ص180
- (40) الشاعر الجامع خلفان بن مصبح: ص57
- (41) م. ع. الهمشري المقدمة ص: 7 وليس الهمشري مثلاً فريداً في تناقض السلوك العام مع المزاج الغالب على شعره، فقد لاحظنا هذا بالنسبة لحافظ إبراهيم أيضاً، الذي يوصف بالظرف والدعابة وحب النكتة (وتروى له عجائب في هذا)، ثم لا نكاد نجد له أثراً في منظوماته!! بل نجد الجهامة والحزن والخطابية!!
- (42) السابق نفسه: ص70
- (43) الرؤيا الابداعية في شعر الهمشري: ص126-128
- (44) انظر ما كتب عنها صالح جودت في: م. ع. الهمشري: ص26، وما كتبه عبدالعزيز شرف في: الرؤيا الابداعية: ص165 عن شخصية «جتا» ومخالفته لراي عبدالعزيز الدسوقي في جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث: ص410
- (45) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص416
- (46) السابق نفسه.
- (47) السابق نفسه: ص419
- (48) ديوان اغاني الكوخ: ص60
- (49) قصيدة «انت دير الهوى وشعري صلاة» من ديوان: «هكذا اغني» ص72 وما بعدها، وحين عرض لها الشاعر فاروق شوشة في دراسته ومختاراته بعنوان: «أحلى عشرين قصيدة حب» ص265 اختار مطلع القصيدة عنواناً، فسمّاها: أقبلي كالصلاة. ثم عاد إلى العنوان الاصلي - كما جاء في الديوان - حين عرض لها في مقالته بمجلة العربي- العدد 426 مايو 1994. وتوسع في كشف الصلة بين قصيدة الشاب، وهذه القصيدة.

- (50) أحلى عشرين قصيدة حب: ص 271-272
- (51) مجلة العربي، العدد 426 - مايو 1994
- (52) السابق نفسه، ولابن الرومي قصيدة في وصف جمال الأنثوي الحسي، أدخل فيها مختلف أنواع الفواكه، ركب منها صورة للمرأة. وشتان بين النجوم والأناشيد والموسيقى، وبين التفاح والعنب والرمان، على جمال الفاكهة، وجمال القصيدة أيضاً!!.
- (53) الكوميديا السوداء، أو الملهة السوداء، مصطلح فني، نقدي، ابتدع حديثاً ليصف نوعاً من المسرحيات (له جذور) توسع في العصر الحديث تحتشد فيه مشاهد لا يدري المتلقي لها هل يضحك أم يبكي. راجع: الملهة السوداء - المقالة الأولى. وقد وصفت مسرحية اليوت «اجتماع العائلة» بأنها من هذا الصنف: ملهة الكآبة.. ونرجع أن قراءتها هي التي وجهت عبد الصبور إلى محاكاة النمط. أما «القضية» فهي موضوعنا الآن.
- (54) ديوان صلاح عبد الصبور: ص 686
- (55) ديوان أبو القاسم الشابي ص 485.484
- (56) اقتباسات المسرحية من ديوان صلاح عبد الصبور، الصفحات (بتدرج الاقتباس): 617.629.639.653.673.675

المصادر والمراجع

- (1) د. إبراهيم سلامة : تيارات أدبية بين الشرق والغرب. الانجلو المصرية . القاهرة 1952
- (2) إبراهيم العريض : نظرات جديدة في الفن الشعري : مطبعة حكومة الكويت، 1974
- (3) أبو زيان السعدي : في الأدب التونسي المعاصر : مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1974
- (4) أبو القاسم الشابي :
- مذكرات : الدار التونسية للنشر 1966
- رسائل الشابي : دار المغرب العربي . تونس 1966
- (5) أبو القاسم محمد بدري : الشعائر المتشابهة - دار المعارف بمصر (د.ت)

- (6) أبو القاسم محمد كرو :
- اثار الشابي وصداه في الشرق . المكتب التجاري، بيروت 1961
- الشابي : حياته - شعره - دار مكتبة الحياة . بيروت طبعة خامسة 1971
- (7) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر . سلسلة عالم المعرفة، الكويت
فبراير 1978
- (8) إيليا الحاوي : أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت : دار الكتاب اللبناني - دار
الكتاب المصري 1972
- (9) ابن خلدون : تاريخ ابن خلدون : دار الفكر، بيروت 1981
- (10) د. سالم أحمد الحمداني : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة . مطبوعات جامعة
الموصل، بغداد 1980
- (11) د. سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند جماعة أبولو : دار المعارف بمصر . طبعة
ثانية 1991
- (12) شوقي رافع : الشاعر الجامع خلفان بن مصبح : منشورات اتحاد كتاب وأدباء
الإمارات . ط الأولى 1990
- (13) د. شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر . دار المعارف بمصر . طبعة
خامسة 1974
- (14) صالح جودت : م.ع. الهمشري كتاب الهلال، القاهرة، 1974
- (15) عبدالله زكريا الأنصاري: فهد العسكر: حياته وشعره، الكويت، طبعة رابعة 1979
- (16) د. عبدالعزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث - الهيئة المصرية
العامة للكتاب . طبعة ثانية 1971
- (17) د. عبدالعزیز شرف : الرؤيا الإبداعية في شعر الهمشري : سلسلة اقرا - دار
المعارف بمصر 1980
- (18) د. عبدالقادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - مكتبة الشباب،
القاهرة 1978
- (19) د. عبده بنوي : الشعر في السودان : سلسلة عالم المعرفة . الكويت . مايو 1981
- (20) فاروق شوشة : أحلى عشرين قصيدة حب - مكتبة مدبولي . القاهرة 1973

(21) د. محمد حسن عبد الله

- الحب في التراث العربي سلسلة عالم المعرفة. الكويت 1980

- الشعر والشعراء في الكويت - الناشر ذات السلاسل . الكويت 1987

(22) محمد مزالي :

- وجهات نظر : الشركة التونسية للتوزيع 1975

- في دروب الفكر : الدار العربية للكتاب : ليبيا - تونس 1979

(23) د محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية - جماعة أبولو) دار

نهضة مصر 1969

(24) نزار قباني : قصتي مع الشعر : منشورات نزار قباني . بيروت 1973

الدواوين

(1) ديوان «أبو القاسم الشابي» - دار العودة - بيروت 1972

(2) ديوان أحمد زكي أبو شادي «الينبوع» : القاهرة 1934

(3) ديوان صلاح عبد الصبور : دار العودة . بيروت 1972

(4) ديوان فوزي العنتيل: عبير الأرض . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط الثانية 1975

(5) ديوان فدوى طوقان : دار العودة . بيروت 1978

(6) ديوان نازك الملائكة : دار العودة . بيروت 1971

(7) ديوان محمود حسن اسماعيل :

- أغاني الكوخ . ط ثانية . القاهرة 1967

- هكذا أغني . دار المعارف بمصر 1981

الدوريات

- مجلة «الفكر» التونسية .

- مجلة «أبولو» المصرية .

شكرًا للزميل العزيز الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله، وسأعطي الكلمة الآن للزميل العزيز الأستاذ أحمد الطريسي أعرب.

والأستاذ أحمد الطريسي أعرب من الأساتذة المبرزين في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط، وله عدد من المؤلفات أذكر منها: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث في المغرب، وهي الأطروحة التي نال بها درجة الدكتوراه بصفة امتياز وهي مطبوعة. كذلك من ومؤلفاته التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري، الإبداع الشعري والتحول الاجتماعي والفكرية بالمغرب، وله أبحاث أخرى نشرت في عدد من المجلات منها مجلة «عالم الفكر»، فإن أقدمه لكم أرجو كذلك أن يتقيد بقانون المؤتمر حتى يتيح الفرصة للسادة الحاضرين والسيدات الفضليات أن يناقشوه فيما يأتي من أفكار قيمة في تدخله، فليتفضل الأستاذ أحمد الطريسي

أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية «المغرب العربي»*

الدكتور أحمد الطريسي اعراب

تهدف هذه الدراسة إلى بحث موضوع اثر ابي القاسم الشابي، في مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر. وستهتم بهذا الأثر بصفة خاصة، بمسيرة تجارب الشعراء في منطقة المغرب العربي. ثم انها ستولي العناية بكيفية اخص؛ للاتجاهات الشعرية في تونس والمغرب الأقصى. فهذان البلدان هما اللذان ظهر فيهما هذا الأثر بوضوح ودقة. أما بقية البلدان المنتمية إلى هذه المنطقة، فإن أثر الشابي يظل فيها باهتاً، لأسباب موضوعية، سنتحدث عنها في تضاعيف هذه الدراسة. ثم انني أنهب إلى ابعد من هذا فأقول: إن اثر الشابي في شعراء المغرب الأقصى، كان اشد وأقوى منه في شعراء تونس نفسها. ذلك اننا في الوقت الذي نجد فيه بعض الباحثين التونسيين، يتحدثون عما يسمونه بفشل الحركة الرومانسية في تونس، بعد موت الشابي مباشرة⁽¹⁾. في هذا الوقت بالذات، ينطلق في المغرب الأقصى التيار الرومانسي؛ ليأخذ شكل اتجاهات متعددة ومناحي مختلفة.

لقد شهدت الساحة الأدبية المغربية - منذ الثلاثينيات من القرن العشرين - ميلاد الاتجاه الرومانسي بفعل تأثير المدارس الشعرية التجديدية التي عرفها العالم العربي يومئذ، وتأثير الشابي بصفة خاصة. وعرفت عشرات من الشعراء والنقاد الذين اعجبوا بهذا الاتجاه من خلال تصورات ومفاهيم اصحابه واقطابه.

فالدراسة ستتركز بالدرجة الأولى على شعراء تونس والمغرب الأقصى، وعلى الاتجاهات الشعرية التي انطلقت بعد موت الشابي خاصة. ولكنها في نفس الوقت، لا

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

تهمل الإشارة إلى شعراء البلدان الأخرى، وبعض الاتجاهات الشعرية التي عرفتھا، والتي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بشعر الشابي ونظراته النقدية.

إن طبيعة الموضوع - فيما أرى - تفرض نوعاً من المعالجة للقضايا التي لها علاقة بمهامة هذا الأثر الذي تركه الشابي، في مسيرة الشعر العربي الحديث بمنطقة المغرب العربي. ولكن ذلك يستدعي التعرض للمبادئ الكبرى، التي كان الشابي يستند إليها في تصويره، حول الفن بوجه عام، والأدب والشعر بوجه خاص. وكذلك الصراع الذي خاضه الشابي، من أجل تطوير وتجديد الحياة الفكرية والأدبية في تونس. وأخيراً التعرض لأثره في التجربة الشعرية المعاصرة. ذلك أن اثر الشابي لم ينقطع بظهور ما يسمى بقصيدة الحدائق كما يذهب البعض، بل يستمر في تألقه، منذ الثلاثينيات من القرن العشرين إلى الآن، وسيظل مستمراً في الجوانب التي تمس الثوابت في عملية الإبداع الشعري إلى الأبد.

أولاً - طبيعة اثر ابي القاسم الشابي في سيرة الشعر والشعراء:

إن معالجة هذا الموضوع، تستدعي النظر إليها من زاويتين اثنتين: أولاهما؛ هذا الأثر الذي نجده لأبي القاسم ضمن اسهامات مجموعة من الأدباء والشعراء: الذين ينتمون إلى التيارات والمدارس الشعرية التجديدية التي عرفها عصر الشابي. وهو يظهر في شكل خصائص عامة، وضمن اسهامات آراء جماعات: «المهجر»، و«الديوان»، و«أبوللو». فأبو القاسم الشابي لا يمثل في معالم هذه الخصائص العامة الا صوتاً بجانب الأصوات المتعددة. بمعنى أن التصورات والمفاهيم الجديدة والمتطورة حول الشعر وطبيعته، ورسالة الشعر ووظيفته، وعملية الإبداع الأدبي بين ذات المبدع والعالم الخارجي، وعلاقة الشعر بالثقافة والفكر والحياة بوجه عام، كانت مرتبطة بالاتجاهات والتيارات أكثر مما هي محصورة في الأشخاص والأفراد، مما يجعل تحديد الأشياء بوضوح ودقة أمراً غاية في الصعوبة.

وثانيتها؛ هذا الأثر الذي تلمسه في مسيرة الشعر والشعراء من الشابي نفسه، باعتباره صوتاً متميزاً، يجسد تياراً مستقلاً ومدرسة بكاملها. وذلك من خلال ممارسته الشعرية وأرائه النقدية. فمما لا شك فيه أن الشابي كان صاحب مدرسة. وهي - كما في

نظري - تجمع بين الممارسة الابداعية والتصورات النقدية. انه كان يمتلك تصوراً شاملاً وواضحاً عن عملية الابداع الفني والشعري، وعن علاقة الشعر بالحياة والناس. هذه العلاقة التي تجاوز بها المحيط الاقليمي والعربي إلى النطاق الانساني.

يعد الشابي من الشعراء الكبار؛ الذين ينظرون إلى الأشياء بمنظار شمولي، ولا يقفون عند الجزئيات والمواقف الظرفية. كما يعد أيضاً من النقاد؛ الذين ينظرون إلى المفاهيم والتصورات النقدية في ظل المعالم والمبادئ الكبرى لنظريتي: الأدب والنقد. وبسبب ذلك؛ فإنه لا ينبغي حصر إسهاماته الإبداعية والنظرية في نطاق «الرومانسية» وحدها، بل ينبغي ربطها بكل ما هو ثابت من مبادئ وعناصر كبرى في جميع المدارس والمذاهب الأدبية. إن معظم أرائه النظرية، تدور حول ماهية الأدب والشعر ووظيفتهما في الحياة. وكذلك فإن إبداعاته الشعرية تستجيب لهذه الماهية وتلك الوظيفة بشكل تلقائي وعفوي.

فما هي الفن بوجه عام، والأدب والشعر بوجه خاص، لا يختلف فيها مذهب عن آخر، أو مدرسة عن أخرى. وكذلك الأمر فيما يخص الوظيفة. فالاختلاف لا يمس الا ما يتعلق بالتوجهات الظرفية التي تعد في حكم المتغيرات، وبعض التفسيرات والتأويلات التي يبدئها بعض النقاد، الذين لم يدركوا بوعي دقيق، العمل الفني وجوهر رسالة الأدب والشعر في الحياة.

لقد وعى الشابي وعياً عميقاً أسرار الكلمة الشعرية، ودورها في بناء حضارة الإنسان. وذلك في تصور شامل، تتكامل فيه العناصر، تحت ظل مفاهيم متأخية ومنسجمة فيما بينها. ومن هنا تجلت عظمته وعبقريته.

إن أبا القاسم الشابي من الشعراء الكبار، الذين يصعب اختزالهم في مجموعة من الآراء، أو وضعهم في خانة معينة، أو حشرهم في مدارس معينة. إنه من النوع الذي يتمرد على التصنيفات مهما كان نوعها أو شكلها، بل انه من كبار المبدعين الإنسانيين الخالدين، الذين يعانون ضمير الحضارة باستمرار، في كل مكان وفي كل زمان. ومع كل عناق يتجدد الدم في عروقهم، وتتجدد الحياة في انساغ ما تركوه من أشعار، وما خلفوه من رؤى وتصورات.

كثيرة هي الدراسات، التي تناولت عبقرية بالتفسير والتحليل. وكثيرة هي الدراسات التي تناولت اشعاره ونظراته النقدية. ولكن أغلبها تناولته بطريقة تجزئية. فهي تفتت الرؤيا الشاملة إلى مجموعة من النظرات. وفي هذه الحال يستعصي الشابي على الإدراك والفهم، أو يوضع مع الشعراء الرومانسيين بشكل الي، من غير أن نفلن إلى تفردّه وتميزه: فهو شاعر الحب والمرأة، وهو شاعر الطبيعة والحلم، وهو شاعر الحياة والموت، وهو شاعر الإرادة والتحدى.. إلى غير ذلك من العناوين الصغيرة والجزئية التي تُغيب رؤيا الشاعر الشاملة نحو الحياة والوجود.

إن المرأة، والحب، والطبيعة، والحياة، والموت، والإرادة، والتحدى، كل هذه الأشياء وغير هذه الأشياء، ليست الا مجموعة من العناصر المتفرقة، التي تخفي وراءها عالماً من المعاناة. وهو العالم الذي يترجم بصدق رؤيا الشابي نحو كثير من الظواهر في الحياة.

إن رؤياه كانت تدور حول همّ واحد. وهو هذا الهم الذي له علاقة بتحقيق «مدينة فاضلة» على الأرض، تلك المدينة التي يشعر فيها الإنسان بالدفء والسعادة. لقد كان يحلم باستمرار بوجود هذه المدينة، وعبر عن هذا الحلم بنار الكلمة الشاعرة في قصائد: «الحب والموت»، و «النبي المجهول»، وإرادة الحياة» و«الجنة الضائعة»، و «في ظل وادي الموت»، و «صلوات في هيكل الحب»، و«نشد الجبار»، وفي عشرات من القصائد الشعرية الأخرى. هذه القصائد التي كان يبحث فيها عن معاني، يتجاوز بها دلالة لغاتها المعجمية إلى ماهو اعرق وأوسع وأشمل.

إن تتبع سيرة الشابي، وعلامات تاريخ حياته القصيرة، وإشارات أوراق حياته المدنية، وأمّارات تنقلاته المتعبة من مكان إلى مكان، أمر لا يفيد الباحث في شيء، إذا لم يحترق مع انفاس شعره الملتته، ويتصور معه في سعيه انفعالاته. فالجرح الوجودي الذي ظل ينزف باستمرار في شعر ابي القاسم الشابي أتم من مفارقات الحياة التي كان يصطلم بها في كل وقت وحين. كان الشاعر يرحل باستمرار في الأشياء، وهو يبحث عن الأسباب التي تحقق له حلمه الواسع والعريض. ولكنه كان في كل رحلة بحث، يصطلم بالأرض اليباب: الحقد في هذه الأرض اكبر من الحب، والحرب فيها اوسع من السلم، والظلم افسح من العدالة، والموت اشد انتشاراً من الحياة!

فمن هذا العالم الملىء بالمفارقات بدأ الشابي وإليه انتهى. فقد ظل يطرح أسئلته الغامضة في خضم هذه المفارقات، من غير أن ينتهي إلى جواب ينقذه من عذاباته، ومن جحيم معاناته. لم يكن الشابي يفتعل هذه الأسئلة مجازة، مثل أغلب الشعراء الذين يستظلون بظلال التيار الرومانسي. بل كان الشاعر الإنسان الذي ينفعل بها تحت وطأة المكابدة والمعاناة.

فالآثر الذي نلمسه في شاعرية الشابي، وعرف طريقه إلى سيرة الشعر في الاتجاهات المختلفة التي عرفها العالم العربي، ينبغي أن يتجاوز في نظرنا المعاني القريبة للمرأة والحب والطبيعة والموت، إلى ما تكشف عنه هذه المعاني من رؤى عميقة، لها ارتباط بحلم الشابي الواسع والعريض. ففي رأينا أن ما تكشف عنه هذه المعاني، هو الذي خلخل وقلب المفاهيم، وغير التصورات نحو الحياة بوجه عام، والفن والأدب والشعر بوجه خاص. وفي ظل هذا المفهوم يظل أثر الشابي يعمل عمله، في كل الاتجاهات الأدبية والشعرية التي عرفها وما زال يعرفها العالم العربي. لأن المسألة غير مرتبطة بعناصر بعينها، وإنما بالمفاهيم والتصورات الكبرى التي تغير مجرى الحياة، وتترك أثرها على صفحة أفق الوجود.

ولذلك فإنني مع رأي أستاذنا الدكتور أبي القاسم محمد كرو، الذي جعل من الشابي أعظم شاعر انجبت الأمة العربية في عصرها الحديث. يقول: «... ورغم قصر السنوات التي عاشها الشابي بيننا، فقد غنى للإنسانية أروع الاغاني وأعذبها، وترك تراثاً يزداد مع الأيام قيمة وارتفاعاً، حتى غدا به الشابي في مدى ربع قرن فقط أعظم شاعر انجبت الأمة العربية في عصرها الحديث»⁽²⁾ ثم إنه جعله في موطن آخر نسيجاً من العبقرية وحده: «كان نسيجاً من العبقرية وحده، مجدداً بكل ما في هذه الكلمة من معان ومفاهيم، وعندي أنه ليس مجدداً فحسب، بل زعيماً جريئاً بين المجددين»⁽³⁾

إن الأستاذ أبا القاسم محمد كرو، كان ولا يزال من اقدر والمع الباحثين الذين ادركوا اسرار حقيقة الشابي، ومدى ما أحدثه من أثر في الشعر والشعراء، في تونس وفي غيرها من البلدان العربية، ومدى ما أحدثه كذلك من تغير في المفاهيم والتصورات. فقد رافق آثاره الشعرية والنقدية لسنوات طويلة. وبفضل هذه المعاشة والرفقة استطاع التغلغل إلى أعماق تصورات الشابي، والوقوف على عناصر عبقريته، مما جعله يقول في حقه⁽⁴⁾: «إن

الشابي لتونس كالمقنبي للعراق، وكالمعري لسوريا، وجبران للبنان، وشوقي لمصر». بل يذهب إلى حد زعمه⁽⁵⁾: «.. أن تاريخ شعبه الحديث لم يبدأ إلا به».

إن الشاعر عند أكثر من تصدوا لدراسة شخصيته وأثاره، لم يكن ظاهرة عابرة في عملية الابداع الشعري، بل كان علامة بارزة في تاريخ الشعر. فهذا باحث آخر من تونس يقول فيه: «لم يكن الشابي ظاهرة عابرة، لم يكن جدولاً صغيراً ينساب في الرمل، ويغيب في وادي النسيان. ولكنه كان تياراً هادراً كاسحاً، حفر مجراه بعمق في الوجدان العربي الحديث. كان علامة بارزة في تاريخ الكلمة العربية الشاعرة، لا يستطيع المرء أن يتجاوزها.. إنه شاعر من الشعراء الذين ينتهي بظهورهم تاريخ ويبتدىء تاريخ»⁽⁶⁾.

إن مثل هذه الأقوال التي ترفع من منزلة الشابي، وتضعه في مقامه اللائق، لم تأت من قبيل انانية أو تعصب، بل هي تكشف بحق عن عبقرية الشابي وأثر هذه العبقرية في جيل عصره وأجيال العصور اللاحقة.

أشرنا فيما سبق إلى أن أغلب الدراسات التي تناولت الشابي من خلال شعره. كانت متسمة بالنظرة التجزئية، ولم تستطع الإمساك بالخيط الرفيعة التي تشد عناصر رؤياه الشاملة. ولكننا في هذا الموضوع، وجدنا دراسات استطاعت الوصول إلى ذلك بحكم بصيرة أصحابها النافذة، وطريقتهم في النظر والدراسة والتحليل، فوضعت الشابي إلى جانب المبدعين الكبار.

وفي طليعة هذه الدراسات: نذكر كتاب رجاء النقاش الذي اهتم بعنصر الرؤيا الشاملة في شعر الشابي. يقول هذا الناقد في هذا الموضوع بالذات⁽⁷⁾: «الشابي هو أول شاعر عربي في القرن العشرين، يشغله البحث عن فكرة شاملة. هذا البحث الذي هو دائماً من شأن الشعراء الكبار الذين لا يقنعون بأن يكون شعرهم مجرد انطباعات متفرقة عن مواقف الحياة المختلفة، بل هم يبحثون عن خيط يربط تلك المواقف بفلسفة واحدة، ووجهة نظر أساسية في الحياة. ولقد استطاع الشابي أن يصل إلى هذه الفكرة الشاملة التي اقنعت وأمن بها وسماها: «يقظة الإحساس». وأصبحت يقظة الإحساس في نظره هي سر التقدم الحضاري والتقدم الفني». وهذه الفكرة التي تناولها الناقد الكبير، الاستاذ رجاء النقاش، هي ذاتها التي وجدناها عند باحث تونسي حين ذهب إلى أن الشابي⁽⁸⁾:

«كان من الأوائل الذين سعوا للبحث عن فكرة شاملة تستوعب تجاربه ونظراته إلى الوجود، وفكرته عن الفن والحياة».

ومن هنا فإن عبقرية الشاعر، لم تبق محصورة في نطاق عصره، بل تتجاوزه لارتباطها بالقضايا الإنسانية التي تصطبغ بالصبغة الشمولية. فالأمر غير متعلق بما قاله من شعر، يخالف فيه من سبقه ومن عاصره، وإنما هو كامن في قوة الإبداع وعمق الإحساس وشمولية الإدراك. فبفضل هذه الأشياء سيظل الشابي يؤثر مابقي الشعر الإنساني يرعش ضمير الوجود وجوهر الحياة.

إنني مع رأي الأستاذ التليسي الذي يقول: ⁽⁹⁾ «... لا ريب في أن العصر قد تغير، ولا ريب في أن القصيدة العربية الجديدة قد انفصلت انفصلاً تاماً عن القصيدة كما تصورهما الشابي، وأبدعتها عبقرته الخلاقة. ولكن الشيء الثابت الذي لا ريب فيه، هو أن الشابي كان رائداً كبيراً من رواد التجديد في الشعر والوجدان الحضاري... فقد رفض النموذج الثابت وثار عليه، ودعا لتجاوزه، من أجل إيقاظ حس الأمة، وزيادة رصيد الإبداع لديها، والخروج بها من عالم الموت والظلام إلى عالم النور والحياة» فالقضايا التي عاناها الشابي وأثارها في زمانه، مازالت تفرض نفسها بقوة على الحركات الشعرية العربية والإنسانية.

لا يمكن لأي باحث أن ينكر أثر الشابي في شعر بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان، وأغلب رواد القصيدة الشعرية الحديثة - أما أثره على الشعراء في منطقة المغرب العربي فأمر ستتضح معالمه الكبرى والدقيقة في هذه الدراسة.

إننا سنرى - فيما بعد - كيف استغل الشعراء المغاربة ثورته العارمة على ما كان يعد من الثوابت في شعرنا القديم بصفة عامة وشعر النهضة بصفة خاصة. وكيف حاول هؤلاء الشعراء الاستلهام من شعره ومن تصوراته ورؤاه المتطورة حول القضايا التي لها علاقة بالفن والأدب والشعر. وكيف يعتبر الشعراء الذين يعيشون بيننا اليوم - الشعر نوعاً من البعث الحضاري الشامل. وهي فكرة احتلت مدار التفكير لدى الشابي؛ بل كانت السبب في عذابات ومعاناته. فقد اتخذ الشابي من الشعر قضية يعيش من أجلها،

وتحولت لديه - كما يقول التليسي - إلى قضية تستوعب التزامه وثورته الحضارية، يقول⁽¹⁰⁾: «... فكان التجديد عنده في الشعر تجديداً في الثقافة وبعثاً حضارياً شاملاً»

إن الأسئلة التي تطرح نفسها هنا هي: ماهي المصادر الثقافية والأدبية التي كان يستقي منها الشابي؟ كيف كانت الحياة الأدبية والشعرية في منطقة المغرب العربي، من بداية القرن العشرين إلى الثلاثينيات منه؟ ثم كيف ننظر إلى الصراعات التي كان يخوضها من أجل أن تسود القيم الجديدة للفن والأدب والشعر؟ ذلك أن أثر الشابي؛ لا يبرز بوضوح وقوة إلا من خلال الأجوبة المعقولة للأسئلة المطروحة. وبهذا نكون قد وصلنا إلى دراسة محور آخر، له علاقة بطبيعة هذا الأثر.

ثانياً - كيف كانت حياة الفكر والأدب في عصر الشابي؟

إن هذا المحور؛ سيكشف لنا عن عدة وجوه؛ للصراع المرير الذي خاضه أبو القاسم الشابي؛ ضد من يحاولون عرقلة سير الحياة؛ وخاصة في بلده تونس. كما أنه سيحاول إبراز تأثيراته في نفوس الشعراء الشباب، في منطقة المغرب العربي.

فالملاحظة الأولى التي نشير إليها في هذا الموضوع، تتعلق أولاً وقبل كل شيء، بغياب الشروط الموضوعية والملائمة، التي تؤدي إلى ازدهار الفكر والأدب والشعر. ذلك أن منطقة المغرب العربي في هذه الفترة، كانت تشكو من فقر كبير في هذا المجال.

فلكي يظهر الفكر والأدب والشعر من خلال تصورات واضحة المعالم والأسس، لابد من توافر شروط موضوعية وملائمة: من مجتمع متقدم ثقافياً وحضارياً. ومن تفاعل بين تيارات ثقافية متعددة، واتجاهات فكرية متنوعة. ومجتمع منطقة المغرب العربي في هذه الفترة، كان متخلفاً، والنماذج الأدبية والشعرية، كانت أيضاً ضعيفة وفقيرة، والثقافة السائدة كانت خالية من الجودة والأصالة. فهناك أسباب حالت دون انطلاقة هذه النهضة. وهي تجمع بين مآهوس سياسي تاريخي، ومآهوس اجتماعي فكري. إن الأزمة التي كانت تعانيها المنطقة؛ في الريع الأخير من القرن التاسع عشر، استمرت بكامل ثقلها، بل زادت حدتها مع ظروف الحماية والاستعمار إلى حدود سنوات الثلاثين من القرن العشرين.

إننا نقول هذا، من غير أن ننكر ذلك الوعي الوطني الذي بدأ ينشأ وينمو في نفوس المغاربة. وهو ذلك الوعي الذي تجلى في الثورات الشعبية التي رفضت نظام الاستعمار. ومن غير أن ننكر ذلك الوعي الذي يتجلى في الحركة السلفية التي كان لها دورها الكبير، في المنطقة برمتها، وعلى مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والفكرية. فعلى سبيل المثال يذكر الشيخ محمد الفاضل بن عاشور حالة الألب والشعر في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل العشرين فيقول⁽¹¹⁾: «كان الشعر في أغراضه وروحه وأسلوبه، على ما كان عليه قبل عصر النهضة في الشرق. أي قبل البارودي، بين قصائد مديح ورتاء ومقطعات في الغزل والوصف والمساجلة والألغاز والتاريخ والتشظير والتخميس... وقد استولى عليه البديع المصطنع: فضعت معانيه وتضالعت فصاحته وتهلhel نسجه وشاع فيه العبث والمجون» وهي نفس الحالة التي كان عليها الشعر في ليبيا والجزائر والمغرب الأقصى. فلنستمع إلى الاستاذ عباس الجراري، وهو يتحدث عن الشعر المغربي في هذه الفترة ويقول⁽¹²⁾: «... كان قد أصاب الشعر من الوهن والضعف ما أخذ فيه روح الجودة والأصالة، وما جعله لا ينبض بالحياة ولا يتعمق التجارب ولا يصدق القول، ولا يحمل في ترنيمات أوزانه وقوافيه ما يدفق العواطف ويبعث فيها الدفء والحرارة. وأغلب موضوعاته تدور في إطار ذاتي خاص من غزل ووصف لمناظر الطبيعة ومجالس اللهو. وإن تعدته فإلى المساجلات والاخوانيات والمدايح والمولديات وما إليها من أغراض المناسبات التي صاغها الشعراء على منوال السابقين، ومحاكاة غير جيدة في غالب الأحيان لنماذج المتقدمين».

إن أغلب الباحثين، وخاصة أولئك الذين تناولوا الحياة الفكرية والأدبية في عصر الشبابي، اكادوا الضعف الكبير الذي اتسمت به الفترة في هذا المجال.. ومن الطريف أن نشير إلى ما قاله أديب مغربي، وهو يلتبس للأدباء والشعراء العز في هذا العصر، ويلقي اللوم على مجموعة من الأسباب الموضوعية - التي أدت إلى جمود الفكر والأدب⁽¹³⁾: «وقد كان الأديب المغربي لا يعرف طبعاً إلا هذه الموضوعات التي ورثها عن العصور المتأخرة، فلا يكاد يتجاوزها غالباً، إلا إذا كان ذلك عرضاً غير مقصود، وهو - لعمر أبيك - لا يلام في ذلك اللهم إلا إذا كان يلام الأبناء أمثاله في بقية الاقطار الذين كانوا يعيشون في مثل وسطه وبينته، قبل أن يطلع هذا العصر الحديث بعلمه الجديدة وعجائبه المدهشة التي

تستفز النفوس وتوقظ الشعور» إن ما يقوله القباچ في هذه الفقرة يصدق على أدباء وشعراء منطقة المغرب العربي برمته... فالحالة كانت واحدة والظروف أيضاً كانت متشابهة.

في هذا الوسط نشأ الشباب وترعرع، مع مجموعة من الشباب الذين حاولوا التغيير، بفضل اطلاعهم على أنواع من الثقافات الجديدة. فقد بدأ المجتمع؛ في هذه المنطقة؛ يشهد قيام جمعيات ثقافية وفكرية عديدة، كان أبرزها وأكثرها تأثيراً على حياة تونس الفكرية هي «جمعية قدماء الصادقية» التي كان ينتمي إليها الشبابي. وفي المغرب الأقصى بدأت تظهر جمعيات وأندية، تأثرت بأفكار جمال الدين الافغاني ومحمد عبده وغيرهما من رجالات الحركة السلفية، إلى جانب أفكار رجالات الحركة الوطنية التي عملت على محاربة نظام الاستعمار.

لقد كان من شأن هذه الحركات التي تدعو إلى التحرر والتجديد، ان توجه الشباب إلى الأخذ بأسباب العلم والحضارة الحديثة، والتزود من منابع الغرب، في ميادين الثقافة والفن والأدب والشعر. وكان على هؤلاء الشباب - وفي طليعتهم أبو القاسم الشابي - ان يخوضوا صراعاً عنيفاً ضد المحافظين الذين يريدون الإبقاء على الحياة كما هي في صورتها التقليدية.

وفي تونس نفسها يشير كل من زين العابدين السنوسي⁽¹⁴⁾ وأبي القاسم محمد كرو⁽¹⁵⁾، والتليسي⁽¹⁶⁾ إلى هذه الصراعات التي كانت تأخذ اشكالاً مختلفة. فمن خلال أقوال هؤلاء الباحثين نتعرف على الحياة الفكرية والأدبية المزرية في هذه الفترة، ومدى ما كان يبذله الأدباء الشباب وما يتحملونه من مضايقات من لدن انصار التقليد، من أجل بث روح جديدة: تستجيب لظروف حضارة العصر. لقد كانت عملية التواصل قائمة باستمرار، بين هؤلاء الشباب وبين الحركات الفكرية والأدبية العالمية، عن طريق جماعات: «المهجر» و«الديوان» و«أبوللو». وكان لهذا التواصل اثره الكبير على كل الحركات الفكرية والأدبية في منطقة المغرب العربي كما سنرى فيما بعد.

إن أغلب الدراسات التي تناولت الشابي بصفة خاصة، حاولت ربط تصويره حول الفن والأدب والشعر بالمدرسة الرومانسية. يقول أبو القاسم محمد كرو، مشيراً إلى تأثيره بالرومانسية وأعلام شعرائها⁽¹⁷⁾

«قرأ الشاببي جميع ما وقعت عليه عيناه من روائع الغرب المترجمة. وكان معجباً بـ «جوته» الألماني و «لامرتين» الفرنسي» ويذهب ابراهيم بورقعة إلى ان الشاببي كان ملماً؛ «بأدب الغرب ومذاهبه، وتراجم رجاله، لا سيما الأدب الفرنسي والانكليزي، وصار يتحدث فيهما كما يتحدث المحرّز على اكبر الشهادات في الآداب الغربية.. كان يطالع بشغف زائد كل ما يترجم عن الشاعر «لامرتين» ويعجب به»⁽¹⁸⁾؛ ويذهب محمد غازي إلى أننا حين نقرأ الشاببي فإنما نقرؤه «باعتباره فرداً من أفراد مدرسة شعرية كاملة تضم عدداً لا بأس به من الشعراء والكتاب والنقاد هي المدرسة الرومانسية»⁽¹⁹⁾ أما خليفة محمد التليسي فإنه يجعل من الشاببي تلميذاً لجبران خليل جبران⁽²⁰⁾؛ «الشاببي تلميذ نابغ لجبران، والتلمذة تعني التشابه في الخصائص الفنية وفلسفة الحياة.. إن الحب والحرية والتمرد هي العناصر البارزة التي تقوم عليها فلسفة جبران أو مذهبه في الحياة، وهي التي تكون مضمونه الأدبي، وينبثق منها رأيه في الحياة الشرقية.. وفي رأي زين العابدين السنوسي أن الشاببي «قد تشبع بالمدرسة الرمزية التي اقام عمادها في العربية جبران خليل جبران»⁽²¹⁾ ويشير كذلك الأستاذ محمد صالح الجابري إلى أن: «في شعر الشاببي رافدين من الغرب ومن الشرق... شيء من جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأبي ماضي والياس فرحات، وشعر آخر من لامرتين وسانت بيرث وفرلان»⁽²²⁾ إلى ذلك من الأقوال والإشارات التي أثبتتها باحثون آخرون في موضوع علاقة الشاببي بالمدرسة الرومانسية.

إن أثر المدرسة الرومانسية امر لا سبيل إلى نكرانه. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل كان الشاببي رومانسياً بقراءاته ومطالعاته أم بطبعه وسلوكه وشخصيته؟.

إنني أميل - في الواقع - إلى أن الشاببي كان مهياً بطبيعة شخصيته ان يكون رومانسياً، لما يمتاز به من قوة في الاحساس، وحدة في العاطفة، ومن الثورة والتمرد على كل ماهو مألوف ومتداول. ومعنى هذا ان اطلاعه الواسع على المدرسة الرومانسية، ساعده في تغذية هذا الاحساس الرقيق، والوقوف على الاشياء بعمق في هذه الحياة. ولذلك فإنني أؤكد رأي الباحث محمد صالح الجابري حين ذهب إلى أن الشاببي: «عاش الرومانطيكية كتجربة وجودية ومذهب أدبي معاً»⁽²³⁾

ثم هناك قضية أخرى. لا بد من الإشارة إليها في هذا الموضوع بالذات، وهي ان الشاببي لم يكن يلتزم بحرفية مبادئ الرومانسية، ولم يحرص على تطبيق عناصرها، مثلما

كان يفعل اغلب الشعراء من اقرانه في عصره. فقد كان يعبر عن مشاعره واحساساته استجابة لما تفرضه طبيعة الأدب والشعر ووظيفتهما في الحياة. وبوضوح اكثر اقول: ان الشابي لم يكن يستغل المدرسة الرومانسية استغلالاً ثقافياً، بل كان يبدع تحت ضغط مكابذاته ومعاناته. ولذلك جاءت لغته الشعرية مختلفة عن لغات الآخرين وجاء تصويره للقضايا والظواهر مخالفاً كذلك. واكبر دليل على ذلك هو كتابه «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان بحق ثورة عارمة على كثير من القيم والمفاهيم في مجال التنظير لقد عرف الشابي طريقه إلى العالم العربي؛ عن طريق مجلة أبوللو. فعن هذا الطريق ذاع وانتشر اسمه، بعد ان رفضت صحف تونس نشر قصائده. وفي هذا الموضوع يقول رجاء النقاش: «... هناك جماعة اخرى هاجر اليها الشابي، هي جماعة ابوللو. وقد رحبت بالشابي ترحيباً كبيراً، في الوقت الذي كانت صحف تونس ترفض نشر قصائده. ونشأت على البعد بين ابي شادي والشابي صداقة خصبة.. ومن خلال مجلة ابوللو اطل الشابي على جماهير القراء في الوطن العربي»⁽²⁴⁾

ويسبب اتصاله بالمجلة واصحابها؛ اشتهر الشابي حتى اصبح «شاعر العروبة التي تتغنى بشعاره مصر وسوريا وبغداد وفاس، كما تتغنى به اميرات الأطلس في الجزائر الفتية وشبان الساحل التونسي»⁽²⁵⁾ وهذا ما يؤكد ابو القاسم محمد كرو في كتابه: «اثار الشابي وصداه في الشرق: «فقد تأثر بالشابي معظم الشعراء الشباب في العراق والشام ومصر والسودان»⁽²⁶⁾

ان الشابي وهو على اتصال بجماعة ابوللو ومجلتها؛ لم يكن تلميذا يتلقى المفاهيم والتصورات، بل كان علماً بجانب اعلام هذه المجلة وشاعراً مؤثراً بشعره وتصوره وطريقته في عملية البناء الشعري. يقول التليسي في هذا الموضوع بالذات: «... فقد التقى الشابي بمجلة أبوللو؛ بعد ان تكونت له شخصية متميزة متفردة، وفتح له اده الرفيع ابوابها دون وسيط او معين. فلم تتردد المجلة في ضمه إلى اسرتها بعدما اكتشفت من قيمته الأدبية ما يزيد في تدعيم المجلة» إلى ان يقول في فقرة جد مختصرة: «لقد اتصل الشابي بأبوللو وهو شاعر تكاملت ادواته الشعرية»⁽²⁸⁾.

فالشابي - إلى جانب اطلاعه الواسع والعميق على المدارس الأدبية والشعرية الجديدة - كانت له ثقافته المتينة حول التراث الفكري والأدبي والشعري. يشهد بذلك كتابه

القيم «الخيال الشعري عند العرب»، كما تشهد به عشرات من مقالاته التي كان يكتبها في موضوعات الأدب والنقد وغيرهما «فقد قرأ المعري وابن الفارض وابن الرومي والخيام»⁽²⁹⁾، كما قرأ أغلب ما يتعلق بالفكر والفلسفة والفن، في جميع العصور العربية الزاهية. فالجمع بين القديم والحديث هو الذي رسخ وعمق تصويره الجديد حول الفنون والآداب من جهة، وحول بعض الظواهر الفكرية والفلسفية من جهة أخرى. هذا التصوير الذي جعله يتفوق على شعراء عصره في المغرب والمشرق. فمن خلال هذه المقارنة الطريفة التي اقامها الناقد الكبير رجاء النقاش بينه وبين شعراء عصره، ندرك هذه الحقيقة الثابتة. يقول: «كان (الشابي) يقدس الشعر، ويقدس وظيفته في الحياة الإنسانية، ويرفض أن يكون الشعر أداة للأغراض والموضوعات المؤقتة العاجلة. ولو اخذنا شعراء جيله البارزين، أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه ومحمود اسماعيل لوجدناهم جميعاً يكتبون في هذه الموضوعات التي رفضها الشابي رفضاً نهائياً. وقصر شعره على الموضوعات الانسانية العميقة التي يجد فيها مجالاً لأفكاره وتأملاته ومشاعره»⁽³⁰⁾ فقد ترفع عن الموضوعات الرخيصة وأغراض المناسبات التي تقتل روح الفن في الشعر. يقول أبو القاسم محمد كرو مشيراً إلى فضل الشابي على حياة الأدب والشعر في عصره «...إني أزعج أن تاريخ شعبه الحديث لم يبدأ إلا به، يوم أن خرج بالأدب عن حدوده الضيقة وطرائقه الميتة. وسما به من دنيا الخصومات والتوافه وكل الأغراض الاجتماعية أو الذاتية الرخيصة»⁽³¹⁾

فالشابي كان يعقت استغلال الفن والأدب والشعر في الموضوعات التي تفرضها المناسبات الطارئة والرخيصة. ولم يسجل عليه أنه نظم في وقت من الأوقات قصائد في غير موضوعات انسانية. فهو القائل:

لا انظم الشعر ارجو
 به رضاء الامم
 بمدح او رثاء
 تُهدى لرب السرى
 حسبي اذا قلت شعراً
 ان يرتضيه ضميري

فالحقل الانساني هو المجال الوحيد الذي انفعل به الشابي في شعره، وهو الموضوع الذي ظل له مخلصاً إلى آخر يوم في حياته القصيرة. ان المرأة، والطبيعة، والحياة، والموت والنفس، هي التي تمثل عناوين اشعاره. وهو في ذلك كله يمتاز بالشمولية في تناول والعمق في الإبداع. نعم.. ان الشابي كان رومانسياً في هذا الشعر. فهو يتوخى الجمال المطلق والخير المطلق، ويشد الحب الإنساني والفضيلة الخالدة. ولكن هذه الرومانسية لم تجعله أسير نزعات وميولات ذاتية، ينسى في خضمها نوات الآخرين. فقد استطاع بعبقريته الخلاقة تجاوز ذاته في كل شعر يبده، إلى درجة الذوبان والحلول.

إن عظمة الشابي تتجلى في هذا التجاوز للذات وللإقليمية إلى كل ما يدخل في النطاق الانساني شأنه في ذلك شأن الشعراء الكبار الذين يعرفون كيف يجعلون من قضاياهم الشخصية قضايا انسانية عامة. فلنستمع اليه وهو يكتب إلى صديقه محمد الحليوي في شأن قضايا بلده وأمه⁽³²⁾: «... لنعمل يا صديقي كل شيء في سبيل النهوض بتونس وأدائها... إنمّا نجاهد لإحياء الوطن والرفع من شأنه بين الشعوب». فتونس جزء من العالم العربي، والعالم العربي طريق نحو عالمية الإنسان في كل مكان. فإذا كان الشابي ينطلق من هموم الإنسان في تونس والعالم العربي، فإنه ينتهي دائماً إلى نطاق الهم الانساني. وبهذا يكون الشاعر حضرياً في فكره وروياه. ولذلك فإن ما ذهب اليه الناقد رجاء النقاش في حديثه عن روياء الشاملة شيء حق⁽³³⁾: «...الشابي واحد من الشعراء العرب النادرين، سواء في العصر الحديث أو العصور القديمة، والذين حاولوا ان يكون لهم فكرة شاملة عن الحياة والانسان، وحاولوا ان يكتبوا اشعارهم بوحى فلسفة، تفسر لهم العالم، ويحكموا بها على الأشياء، وحاولوا أيضاً ان تكون هذه الفلسفة عميقة الجذور تمس المشاكل الجوهرية في الحياة الإنسانية».

ثالثاً - التصورات والمفاهيم الجديدة:

إن الشابي كان يمتلك ادراكاً خاصاً للأدب والشعر، وهو جزء من ادراكه الشامل لفلسفة الفنون في حضارة الانسان. امتلك الشابي ذلك من خلال قراءاته الواسعة لأثار اقطاب الرومانسية في الغرب. ولكن ما ينبغي أن ننتبه اليه، هو ان الشاعر لم يكن منساقاً مع التيار الرومانسي ذلك الانسياق الأعمى، بل ان له شخصية متميزة مما جعله يتجاوز

كثيراً من المفاهيم داخل هذا التيار نفسه. فهو حقاً، كان من المعجيين بأقطاب الرومانسية من الشعراء والمثقفين. ولكن ليس تلك الاعجاب الذي يذهب بالشخص إلى حد الاستلاب. فقد سبقت الإشارة، إلى ان الشاب كان واعياً بطبيعة الفنون والآداب، ووظيفة الشعر في الحياة، وانه في هذه الطبيعة وتلك الوظيفة، لم يعتمد فيهما على تصورات ومفاهيم الرومانسيين فحسب، بل تجاوز ذلك إلى كل التيارات والمذاهب التي تستجيب بعفوية وتلقائية لعملية الإبداع الشعري، وخاصة ما يتعلق بالثوابت في هذه العملية. فلنستمع إليه وهو يكتب إلى صديقه محمد الحليوي حول مفهوم الشعر في إحدى رسائله: «... ان الشعر يا صديقي تصوير وتعبير، تصوير لهذه الحياة التي تمر حواليك، مغنية ضاحكة لاهية، أو مقبلة واجمة باكية، أو وادعة حاملة راضية، أو محترقة ثائرة ساخطة. وتصوير لآثار هذه الحياة التي تحس بها في أعماق قلبك، وتقلبات أفكارك وخلجات نفسك؛ ورفرفة احلامك وعواطفك، وتعبير عن تلك الصور وهاته الآثار بأسلوب فني جميل، ملؤه القوة والحياة. يقرؤه الناس، فيعلمون انه قطعة انسانية من لحم ودم وقلب وشعور، لانهم يحسون انه قطعة من روح الشاعر وعبق عواطفه، أو فلذة حية من فؤاد الحياة «ثم يضيف قائلاً: «... الشعر ما تسمعه وتبصره في ضجة الريح وهدير البحار، وفي نسمة الورد الحائرة، يدمدم فوقها النحل، ويرفرف حولها الفراش وفي النغمة المفردة، يرسلها في الفضاء الفسيح. وفي وسوسة الجدول الحالم المترنم بين الحقول، وفي دمدمة النهر الهادر المتدفق نحو البحار. وفي مطلع الشمس وخفوق النجم. وفي كل ما تراه وما تسمعه وتحبه وتألفه وتخشاها»⁽³⁴⁾

إن مثل هذا التعريف للشعر وقضاياها، ينحرف فيه الشاب المنحى الرومانسي حقاً. ولكنه في نفس الوقت، يستجيب - في طبيعته - لكل المذاهب الأدبية الأخرى، التي أدركت بوعي جوهر الشعر وحقيقته. فما الشعر اذا لم يعبر عن المعاناة الانسانية! ويتماهى الانسان فيه مع قضايا الحياة وظواهر الكون.

لقد كانت العملية الشعرية صعبة على الشاعر. كان الشاب اثناء عملية الخلق يتعرض لنوبات، لا يمكن تفسيرها بسهولة. فهو نفسه يذكر مثل هذه الحالات العصبية التي يمر بها اثناء الإبداع ويقول: «... اما الآن ان شئت ان تعرف ذلك، فإن نوبة الشعر تمتلك عواطف وأفكاراً، وإن ربة الشعر تعزف على قيثارتها الذهبية انا شيدها بعنف

هائل، ترتج له اعصابي المرهقة. ولست ادري متى تسكن النوبة، وتتوارى ربة الإنشاد في افقها الغامض البعيد»⁽³⁵⁾. فهذه شهادة من المبدع نفسه، يكشف فيها عن معاناته مع عملية الخلق الشعري. فالعملية ليست سهلة او بسيطة. فوراها جهد وعرق لا يستهان بهما. ثم ان بعض الباحثين وجدناهم يؤكدون هذه الحالات الغريبة، التي كانت تنتاب الشاعر بين حين وآخر اثناء العملية الشعرية⁽³⁶⁾.

إن الأمر لا يتعلق بتعبير، او صناعة، او تحين فرص عاجلة، وإنما الأمر يختزل في حقيقته هذه الرهبة، التي كان يستشعرها الشاعر في حرم الشعر، وهذا الخشوع الذي يهز اعماق الروح في لحظات الخلق والإبداع.

استند مفهوم الشعرية لدى الشابي إلى عنصرين اساسيين وهما: الخيال والشعور. فعليهما انصبت تفسيراته وتحليلاته في ابحاثه ومقالاته، وبصفة خاصة في كتابه القيم: الخيال الشعري عند العرب. فالعنصران متداخلان على نحو غريب. ثم انهما يدخلان في علاقة صميمية مع اللغة الشعرية، في ظل مفهوم تجاوز فيه الشابي اكثر النقاد الرومانسيين، يقول الشابي: «إن الإنسان بحاجة إلى الخيال، لأنه وإن اصبح يحتكم إلى العقل، ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه، فهو لم يزل يحتكم إلى الشعور، وسيظل كذلك، لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس. واحتكاه إلى الشعور يدفعه إلى استعمال الخيال»⁽³⁷⁾. ثم يتابع الشابي قائلاً في موضوع العلاقة بين الخيال واللغة الشعرية⁽³⁸⁾: «.. اللغة في حاجة إلى الخيال، لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدّها بالحياة والقوة والشباب ولكنه مهما امدّها بالقوة والشباب، فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الإنسانية من عمق وسعة وضياء».

فاذا كان الناقد «كوليردج» قد قسم الخيال إلى قسمين: أولي وثانوي - وجعل الأولي عبارة عن القوة الحيوية لكل إدراك إنساني، والثانوي يشبه النوع الأول في نوع وظيفته، ويختلف عنه في الدرجة وطريقة العمل⁽³⁹⁾. فإن الشابي قسمه إلى قسمين: الأول يسميه الخيال الفني والثاني يسميه الخيال الصناعي. وهو يختلف عما ذهب اليه كوليردج من حيث الفعلية، والدقة في وضع الحدود. فمهمة الخيال الأولي - كما عند كوليردج - هي جعل إدراك الأشياء بالنسبة للإنسان ممكناً، إذ بدونها لا يكون لدينا سوى مجموعة من

المعطيات الحسية التي لا معنى لها، بينما مهمة الخيال الثانوي هي خلق مدركات جديدة من المعاني.

أما الشابي فعنده ان القسم الأول: «اتخذ الإنسان ليتفهم من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود. وهذا هو الخيال الذي نلمح من خلفه ملامح الفلسفة، ونسمع من ورائه هدير الحياة الكبرى يدوي بكل عنف وشدة... وقسم آخر اتخذه الإنسان ليعبر به عن ذات نفسه، حين لا يجد لها مساعاً في الحقيقة العارية. ثم تطور هذا النوع مع الزمان، فكان منه هذا النوع الذي نعرفه والذي الفت فيه كتب البلاغة على اختلافها. انني اسمي هذا القسم الأول الخيال الفني (الخيال الشعري) لأنه يضرب بجذوره إلى ابعد غور في صميم الشعور، اما القسم الثاني فابني اسميه الخيال الصناعي، لأنه ضرب من الصناعات اللفظية، واسميه الخيال المجازي»⁽⁴⁰⁾. هكذا كان الشابي جريئاً حتى في تصوره النظري، مما جعله يكتسب شخصية متميزة في مجال النقد إلى جانب شخصيته المتميزة في المجال الإبداعي، والممارسة الشعرية. فالشابي حين يبحث في الخيال، فإنما يقصد ذلك «النوع الذي يتكشف عن نهر الإنسانية الجميل الذي أوله لانهاية الإنسان وهي الروح، وآخره لانهاية الحياة وهي الله»⁽⁴¹⁾

وفي ظل هذه الرؤية كان يصدر احكامه على التراث الأدبي في العربية وغير العربية. وهي هذه الأحكام التي وجد فيها بعض الباحثين ما وصفوه بالمبالغة والقسوة. وإنني لا أرى هذا الرأي. لأن الشابي لم يكن في الواقع يهدف إلى هدم ما بناه الأسلاف. ولكنه كان يريد من الشباب المثقف ان يعمق النظر ويتأمل الأشياء في ضوء مستحدثات الحضارة المعاصرة. فإذا كانت الروح العربية قديماً انتجت إبداعاً على ضوء ما بلغته في ذلك الوقت من مستوى ثقافي وأدبي، فإن هذه الروح في الزمن المعاصر، عليها ان تراجع نفسها وفق متطلبات الرؤى والتصورات الجديدة. وفي هذا الموضوع يقول التليسي:⁽⁴²⁾ «... اما ثورته ضد التراث، فقد كانت عنيفة عارمة، ولكنها لم تفقد احترامها وتقديرها للقديم، فهو يشعر بأهمية الدور الذي يلعبه هذا الأدب، ويكبر ما قدمه للأجيال القديمة من تعبير عن تجربتهم في إطار عصرهم ومفاهيمهم السائدة، ولكنه كان يدعو إلى شعر يعانق التجربة الحديثة للإنسان العربي الحديث ... لقد كان الشابي يدعو للتجاوز، ويرى في الوقوف عند القديم جموداً». ولذلك فإن الحملات العنيفة التي شنت على الشابي، من لدن معاصريه، ومن

الذين جاؤا في عصر لاحق، تظل غير ذات موضوع أصلاً. فهي لا تستطيع ان تنال من قيمته باعتباره شاعراً وناقداً معاً.

إن الشابي كان يشير دائماً، وهو ينتقد التراث الشعري القديم؛ إلى الروح السائدة على هذا التراث معتمداً على عنصر الخيال الفني. وفي هذا الموضوع يقول: «... إن كل ما أنتجه الذهن العربي، في مختلف عصوره، قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظ. وإن تلك الروح السائدة في ذلك، هي النظرة القصيرة الساذجة، التي لا تنفذ إلى جواهر الأشياء وصميم الحقائق. وإنما همها أن تنصرف إلى الشكل والوضع واللون والقالب»⁽⁴³⁾. ويستمر في الحديث قائلاً: «... إن سبب جمود الفن العربي واتباعه تلك الطريقة الهندسية المتشابهة التي لا تمت إلى الحياة والعمق والخيال بسبب قريب أو بعيد هي: روح الأمة العربية القديمة.. فهي روح مادية ساذجة وإنك لتتظر إلى كل آثارها الفنية من أدب ونقش وتصوير وميثولوجيا، فلا تجد لها حظاً من نفاذ الإحساس وعمق الخيال وروحانية الشاعر، حتى إن المذاهب الفلسفية التي تغلب عليها النزعة الروحانية، لم تعرف سبيلاً إلى نفوس العرب»⁽⁴⁴⁾. إن نية الشابي وحس ضميره الصادقين يغفران له هذه الصفة المطلقة في الحديث. فلا يخفى على الباحثين حسه الوطني والقومي، وهو يحمل على هذه الروح العربية تلك الحملات. فبطريقة مباشرة وغير مباشرة نلاحظ ما يمكنه من تقدير واحترام لأقطاب الفكر والأدب والشعر في التراث العربي. فالدعوة إلى التجاوز - مثلاً ذهب الأستاذ التليسي - ثم الدعوة إلى إبداع جديد يستجيب لظروف الحياة الجديدة تشكلان قطب الرحى في حملاته على هذا التراث. لقد حز في نفس أبي القاسم الشابي أن يرى في عصره مجموعة ممن يدعون أنهم شعراء، يتخنون من الشعر مطية لقضاء مأرب أنية عاجلة، فأراد أن يقطع عليهم وعلى أمثالهم الطريق، حتى لا يعبثوا بالكلمة المقدسة، ويلطخوا سمعة الشعر والشعراء. فالشاعر في أبي القاسم الشابي، يحمل أمانة جسيمة في المجتمع الإنساني. وهو يقول ويكتب من أجل التغيير، وتشديد صرح حضارة الإنسان. لقد ذهب الزمان الذي كان فيه الشاعر ينتظر المناسبات الطارئة ليقول الشعر. ففي نظر الشابي أن الشاعر شاعران: «تسمع إلى هذا الشاعر. فإذا انت امام روح الهي نبيل يسمو بنفسك إلى آفاق الحق والفن والجمال. ويجعل منك كتلة من شعور قدسي مشبوب. وتسمع إلى آخر، فتري أنك تسمع إلى حديث ساذج بسيط، لا يميزه عن أحاديث الناس العادية إلا رنة النغم وتواتر القوافي وجمال التعبير»⁽⁴⁵⁾. إن الشاعر الحقيقي في نظره هو: «ذلك الفنان الذي يكون في روحه شيء من طبع النبوة التي

تبصر ما لا يبصره الناس، وتشعر بأسمى ما يشعرون... وأنه ذلك الجبار الذي يرتفع بقلبه فوق البشر ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيوية الفكر التائه بين نواميس العالم وجمال الوجود»⁽⁴⁶⁾.

هذا هو التصور الجديد الذي آمن به الشابي، حول الشعر والشاعر وعملية الإبداع الشعري. وهو تصور غير مرتبط بالشعر العربي فحسب بل يصدق على كل شعر في كل زمان ومكان، لأن الأمر يتعلق بفن الشعر باعتباره ممارسة إبداعية غير خاضعة لمقاييس معينة لها ارتباط لما هو طارئ وظرفي.

ومثل هذا التصور لم يكن ليلقى التشجيع من لدن الناس في عصر الشابي، نظراً لهيمنة التقليد الأعمى لما ورثوه عن عصور الانحطاط والظلام. فالقلة القليلة من اصداق الشابي هم الذين كانوا يؤازرون ويشجعون، ويعملون على احتذاء الشابي واقتفاء أثره على المستوى الإبداعي والمستوى النظري. فما أكثر المصادر التي اشارت إلى هذه الاتهامات الرخيصة التي الصقت بالشابي وشخصيته الإبداعية. فقد شنت عليه حملات تناولت شعره، ثم تجاوزته إلى مقدساته الدينية، مما أورثه ذلك الحزن الذي ظل يرافقه إلى آخر يوم في حياته القصيرة. فلنستمع إليه في هذه الفقرة، وهي جزء من رسالة كتبها إلى زميله محمد الحيلوي، يشكو فيها ما يشعر به من غربة بين أبناء جيله⁽⁴⁷⁾: «... أشعر أنني غريب في هذا الوجود، وأنتني ما ازداد يوماً في هذا العالم، الا وازداد غربة بين أبناء الحياة، وشعوراً بمعاني هاته الغربة الأليمة، غربة من يطوف مجاهل الأرض، ويجوب اقاصي المجهول، ثم يأتي ليحدث قومه عن رحلاته البعيدة»

لم ينل الشابي ما يستحق من تكريم في وطنه الصغير تونس، وخاصة حين كان يحيا بين أفراد شعبه، يحاضر فيهم، ويقول شعراً في الامه، ويكتب مقالات نارية تحمل مشاعل الحرية والانتعاق، إن التقدير الذي لقيه في العالم العربي، هو الذي يحمل نوعاً من العزاء لنفسه ونفوس اصداقائه الذين كانوا يلتفون حوله. ولكن حياة العباقرة الكبار، تكون معرضة لمثل هذه الهزات، وهي لا تعطي ثمارها الا بعد الفقد والغياب.

رابعاً - استمرارية اثر الشابي في سيرة الشعر بعد موته:

إن الملاحظة الأولى التي ينبغي ان نشير إليها؛ في بداية هذا المحور؛ هي ان منطقة المغرب العربي لم تشهد ميلاد شاعر كبير مثل الشابي على مدى اربعة عقود من الزمان.

وربما انذهب إلى ابعد من هذا فاقول: ان منطقة الغرب الإسلامي، لم تشهد هذا الميلاد حتى الآن، وذلك على الرغم من وجود عشرات من الشعراء في تونس والجزائر وليبيا والمغرب وموريطانيا.

وحتى اكون واضحاً، فإنني اقصد ميلاد شاعر يستطيع ان يحدث ما أحدثه الشابي، ويؤثر مثلما اثر، ويقيم ضجة مثلما اقامها على مستوى الممارسة الإبداعية ومستوى التنظير معاً. فالشابي اصبح علماً كبيراً، وعلامة بارزة، ورمزاً حياً في حضارتنا، ولا يستطيع احد ان ينكر ذلك. وقد الفت فيه عشرات من الكتب حول آثاره الشعرية وأرائه النقدية، وما تركته هذه الآثار في سيرة الشعراء، وتجارب الحركات الشعرية التي عرفها العالم العربي في الوقت الحاضر.

لقد أشارت بعض الدراسات والأبحاث، إلى تراجع التيار الرومانسي بعد موت الشابي مباشرة ثم إلى محاولة بعض الأدباء والشعراء الانتقاص من قيمة الشابي ومدرسته، وخاصة في تونس، وإلى ظهور بعض الاتجاهات الواقعية في الأدب والشعر. فإذا افترضنا أن ذلك تم بالفعل في تونس، فإننا نرى الوضع يختلف تماماً في المغرب الأقصى، ذلك أن هذا القطر العربي، سيشهد في هذه الفترة بالذات: ميلاد تيار شعري، يعد استمراراً لخط الشابي الإبداعي. وسيظل هذا التيار قائماً إلى حدود سنوات الستين، بل سيظل إلى حدود فترتنا الحالية في شكل صور سنتعرض إليها في المحور الأخير من هذه الدراسة.

إن أثر الشابي في سيرة الشعر وتجارب الشعراء، ينبغي الا تلتبس في مبادئ المدرسة الرومانسية وحدها، أو في الموضوعات الشعرية التي تطرق إليها الشابي، أو في اللغة الإيحائية التي تمتاز بها قصائده، بل ينبغي النظر إلى هذا الأثر من جانبه الشمولي. فالشابي ثورة عارمة على حياة استساغت أسلوب الاحتذاء والتقليد، وتمركز على تصور متخلف لم يعد يقبل به أحد، فهو يشكل عائقاً في فهم اسرار الحياة. ثم إنه طاقة جبارة تختزن كثيراً من المفاجآت في مجال الإبداع الإنساني. فالذين ينظرون إلى أثره، من خلال بعض اللقاءات في أشعار الحياة والموت، والمرأة، والحب، والطبيعة، الأحلام، لا يقفون بحق على عبقرية الرجل. فعبقريته تتجلى فيما حمله من ثورة في فلسفته العامة وتصوره

الشامل. ولذلك فإنني لا أتفق مع الباحث محمد صالح الجابري حين يقول (48) «فمنذ ان فشلت الحركة الرومانطيقية بموت الشابي، وذهاب البشروش، وانكفاء الحليوي في معتزله القيرواني، لم يشهد الشعر التونسي حركة متسارعة، قامت تبشر بمدرسة جديدة، وتعبر عنها، بينما اصبح الشعراء فرادى على اتصال بالثقافات والتيارات»، ويقول في موطن آخر وهو يتحدث عن ظلال شاعرية الشابي التي استقرزها معاصروه: (49) «فهذه ظلال شاعرية الشابي، قد استقرزها الكثيرون من معاصريه من بني جلدته، إلى أن أخذت في الاستطالة، وظهرت دراسات مهمة في كل الأقطار العربية...

لم يكن هناك انحسار لتيار الشابي، أو تعثر وتقهقر لتصوره الجديد، حول الفن بصفة عامة، والأدب والشعر بصفة خاصة. فقد استمرت قافلة الشعراء في السير، وعمل اصداقاه وزملاؤه على إتمام رسالته في مجال الإبداع.

نعم ان التيار الواقعي سيهيمن على الساحة، ولكن على الطريقة التي أمن بها الشابي نفسه. فالشابي لم يكن رومانسياً فحسب بل جمع بين هذا التيار والاتجاه الواقعي، ثم اننا ينبغي ألا نفهم الواقعية في جوانبها السطحية والحرفية، بل إنها في مجال الإبداع الأدبي والشعري تعني شيئاً آخر، وخاصة عند شاعر مبدع مثل الشابي.

فالحياة الأدبية والشعرية في تونس بعد موت الشابي، لم يخب أوارها كما يذهب الباحث محمد صالح الجابري، ولم تجن الهالة التي احيط بها شعر الشابي على أحد. يقول الجابري: «.. جنت الهالة التي احيط بها شعر الشابي، على شعراء ما بلغوا شأوه، فتولى منهم من تولى، والقليل منهم من تحامل وصابر» (50)

فإذا كان الباحث المحترم، يرمي إلى أن الشعر لم يستمر في نفس القوة، التي كان عليها في أيام الشابي، فإننا نوافق على ذلك. ولكن حديثه عن الانحسار والتراجع وانعزال بعض الشعراء، فهذا شيء لا نتفق فيه معه. فقد استمر الشعر، وتابع زملاء الشابي طريقهم في دنيا الإبداع، ولكن في نفس واقعي، وتحت ضغط كتابات نقدية كانت تدعو إلى الواقعية.

نعم... إننا لم نعثر - بعد موت الشابي - عن مدرسة شعرية واضحة المعالم. ولم نعد نسمع الشعر الذي كانت عبقرية الشابي تفجره بين حين وآخر، ولكننا في نفس الوقت لا

نستطيع نفي انتاجات شعرية في موضوعات مختلفة، وخاصة في مجال الوطنية. ومع هذه الإنتاجات الشعرية نشعر بنفس الشابي يسري في عروقها. ونقف على تأثيرات شعره بوضوح.

إن ما أريد أن أؤكد عليه دائماً، هو أن أثر الشابي، ينبغي، أن ننظر اليه من خلال تصويره الشمولي، وليس من جوانب اللقاءات الجزئية، في الموضوعات والأبيات والصور الشعرية، أو ما إلى ذلك. وفي هذا الموضوع يجب أن نفرق بين استمرارية التيار الرومانسي في حدته وعنفوانه، واستمرارية الشابي في مسيرة الشعر وتجارب الشعراء. فإذا كان التيار الرومانسي، قد انحسر وتراجع، وحل محله التيار الواقعي... فإن الشابي باعتباره شاعراً مبدعاً لم ينحسر، ولم يتراجع أو يتقهقر. فقد أصبح فوق التيارات والاتجاهات والمذاهب. إنه أضحى رمزاً في درب التجديد، وعلامة بارزة في كل ثورة ترمي إلى الرفع من مستوى تصور الإنسان. في ظل هذه الرؤية، استمر أثر الشابي في عروق الشعر التونسي إلى الآن، مثلاً استمر في البلدان العربية الأخرى. ونحن نلمس هذا الأثر في الشعر الواقعي، وفي رؤى الشعراء التي كانت تحمل التمرد والثورة على القيم الأدبية العتيقة.

عرفت منطقة المغرب العربي؛ في مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين؛ حركات مناهضة تدعو إلى مقاومة نظام الحماية والاستعمار. وكان يرى كثير من الأدباء والشعراء أن الرومانسية تتعارض مع ما تتطلبه المرحلة من كشف للمواقع المزري والمؤلم. ومن هنا كانت الرومانسية في نظر بعضهم، تفرق أصحابها في النزعات الذاتية، والميولات الفردية والأحلام الطوباوية. إن الظرف التاريخي يتطلب اتجاهاً آخر، يلتزم في ظلاله الأدباء والشعراء قضايا الشعب التي تفرض نفسها على الوضع. ولذلك كان العزوف عن بعض الموضوعات المفرقة في الذاتية، وتغيير المجرى الرومانسي إلى الاتجاهات الواقعية:

إننا إذا نظرنا إلى الحركات النقدية والشعرية في هذه المرحلة، نجد أن منطقة المغرب العربي يسودها تياران اثنان لا ثالث لهما. وهذان التياران سيدخلان في صراع محتدم، يمتد في الزمان من سنوات الثلاثين إلى أواخر سنوات الخمسين، وأقصد بهما: التيار الرومانسي والتيار الواقعي:

ففي الوقت الذي يخفت صوت هذا التيار في تونس قليلاً، ويفسح المجال للواقعية، نلاحظ ما يخالف ذلك في المغرب الأقصى. ذلك أن الساحة المغربية، ستشهد - في هذه الفترة بالذات - ميلاد الرومانسية، لتتطلق بحدّة وعنف، وهي تتشكل في اتجاهات مختلفة.

لقد كانت تونس سبّاقة في ميدان الجديد؛ بالنسبة لمنطقة المغرب العربي، وهذا شيء لا سبيل إلى نكرانه. ثم إن النهضة الأدبية والشعرية التي عرفها المغرب الأقصى - منذ الثلاثينيات من القرن العشرين - ساهم فيها الشبابي مساهمة فعالة؛ إلى جانب أثر الحركات والمدارس التجديدية التي قامت بالشرق العربي. فالشبابي كان معروفاً على نطاق واسع في الأوساط الأدبية المغربية. وكان شعره مثملاً كان نقده محط عناية كبيرة لدى أكثر الأدباء والشعراء المتتبعين. لقد عرف الشبابي طريقه إلى الأوساط الأدبية المغربية بواسطة مجلة «أبوللو» أولاً، ثم بواسطة آثاره الشعرية والنقدية مباشرة ثانياً.

فمنذ أوائل سنوات الثلاثين؛ وجدنا أعلاماً مغربية جادة، تكتب حول أعلام مدرسة الإحياء والانبعاث، وأعلام المدارس التجديدية، وينشر ذلك في مجلات من مثل: «مجلة المغرب»، و «مجلة السلام»، بل وجدنا هذه الأخيرة تخصص ركناً لدراسة ونقد كل ما يتصل بالإبداعات والكتابات الجديدة التي ترد من الشرق العربي⁽⁵¹⁾. فبالأول مرة نجد حركة نقدية تسائر الحركة الشعرية، مما جعل بعض المفاهيم الجديدة حول الأدب والشعر تعرف طريقها إلى المغاربة.

إن النقاد - في هذه المرحلة - بدأوا يفهمون أن الشعر الحق هو الذي يعبر عن ذات الفرد وذات الجماعة في آن واحد. فلا بد للشعر أن يكون صورة لخبرات النفس، تعكس أحلام الناس. وهو حين يفعل، ينبغي أن يتوخى الصدق ويبتعد عن الزيف والكذب، ويستلهم موضوعاته من الكون والطبيعة. ومن أشهر من كان يمثل هذا المنحى الجديد نذكر: ابن العباس القباج، وأحمد زياد وحجي.

إن أول عمل قام به ابن العباس القباج؛ هو التصدي لشعراء المناسبات؛ الذين يجعلون من الشعر مطية لنيل الحظوة والمال والجاه. فالشعر الذي ينظمه هؤلاء ساقط

مرذول، هو شعر يدل على قرائح جافة وأرواح فانية⁽⁵²⁾. يقول القباچ: ⁽⁵³⁾ «فهم يتناولون غرضاً هو المدح بعينه، ويبدأون قصائدهم بالنسيب، وقد نفر الناس من هذه العادة، وسئموا متابعتها. وفي الشرق اليوم يحاربون هذا الأدب المانع المخدّر للأعصاب والقاتل للشعور» إن هذا الشعر هو: «شعر العقم الفكري وشعر نضوب القريحة وعجزها عن الخلق والابتكار، وشعر الهذيان، أو شعر جثث تتحرك ولا تسير»⁽⁵⁴⁾

إن حالة النقد في المغرب في هذه الفترة، كانت شبيهة بالتي عاشتها تونس أيام الشابي، فقد أشار أبو القاسم محمد كرو في كتبه المختلفة عن الشابي، والتليسي، وزين العابدين السنوسي إلى الصراع الذي نشأ بين الشباب المتشبع بالأفكار الجديدة والمحافظين، على نفس الوتيرة التي نشاهدها في المغرب الأقصى زمن الثلاثينيات⁽⁵⁵⁾. يقول مصطفى خريف وهو يشير صراحة إلى ماسماه شعر الأباطيل عند شعراء المناسبات: ⁽⁵⁶⁾ «... هم قوم توفرت لديهم المقدرة على نظم الكلام، وخلت قلوبهم من العاطفة ومضاء الإحساس، إن الشعر لأرفع من هذه الأباطيل»!

فالمرحلة في الواقع، كانت مرحلة صراع بين القديم والجديد، من حيث المفاهيم والصياغة والموضوعات.

لقد أحدث القباچ ضجة كبرى في الأوساط النقدية المغربية، وتبعه سعيد حجي والطريس وغيرهما من النقاد الشباب، مما جعل آثار أحمد زكي أبي شادي والشابي والمازني وغيرهم تؤثر بفعالية في نفوس الشباب المغاربة. فلنستمع إلى ناقد مغربي شاب وهو يبارك هذه الحركة النقدية الجديدة: «... لقد كان الأدب العربي بالمغرب منذ سنين راكداً هادئاً، لا يحركه محرك، ولا يزعجه مزعج، وكان منحصرأ في طائفة من الأدباء، انزوت في بيوتها، وأسدت سجفها على وجهها. ولقد كانت مجهوداتنا قاصرة عليها ولا تتعداها فإذا ما اهتزت عواطف الشاعر، وخاضت بقطعة من شعره، فحسبه أن يسجلها في دفتره الخاص، هكذا ظل الأدب أعواماً طويلاً، في جموده وركوده، حتى هيا الله له طائفة من الأدباء عز عليهم أن يبقى الأدب مفصولاً عن أفراد الشعب... فظهر شعراء كثيرون، واختلط الحابل بالنابل، حتى هب «ابن عباد»⁽⁵⁷⁾ على صفحات مجلة المغرب، وكتب فصولاً، تناول فيها طائفة من شعراء المغرب، ولم توقظ الضجة التي أثارها عليه

الأدباء من سائر الأنحاء المغربية، بل سار في طريقه، لا يرده راد، ولا يصده عن غايته
صاد» (58)

في خضم هذه الأحداث ظهر شعراء، من أمثال عبد المجيد بنجلون، وعبد الكريم بن ثابت. وعبد السلام العلوي، وعلال بن الهاشمي الفيلاي، وعبد القادر حسن، والطلوي، ومصطفى المعداوي وغيرهم. لقد وجد هؤلاء الشعراء زاداً لا ينفد، في صور الشعر الجديد وصيغها المغايرة، كما عند أبي شادي، والشابي، وعلي محمود طه وعبد الرحمن شكري وإيليا أبي ماضي...

إن هؤلاء الشعراء المغاربة كانوا رومانسيين ذاتيين، متأثرين كبير التأثير بجماعة أبوللو، وبالشابي خاصة، كما تدل على ذلك أشعارهم. وكذلك بعض آرائهم النقدية، بل إن بعض الكتابات النقدية في المغرب، وخاصة مع بداية فترة الأربعينيات تكاد تكون نسخة طبق الأصل لمثيلاتها عند الشابي. وللأمانة العلمية نقف عند بعض النماذج، حتى يتأكد القارئ، مما نحن فيه. يقول عبد الكريم بن ثابت وهو يكشف عن مفهومه للفنان: (59)
«الفنان الحر رسول حمل رسالة سماوية بطريق الموهبة والإلهام لأدائها إلى بني قومه، بل إلى الإنسانية جمعاء». «الفنان هو ذلك القادر على الإبداع والخلق ذلك الذي يأخذ ما بأيدي الناس، ليجعل منه شيئاً آخر لم تره عين، ولم تسمعه أذن، ولا استطاع أن يصل إليه إنسان يعقل» (60) ثم لنستمع إليه مرة أخرى في موقفه من التراث الأدبي والشعري والفني في الفقرة الآتية: «... هكذا أصبحت الفنون الإسلامية خالية من روح الابتكار، وخالية من وثبات الخيال وانطلاقاته فلا تجد في البناء غير الزخرفة المتقابلة من خطوط تتشابه، أو أقواس تتماثل، أو فسيفساء ملونة ترتاح لمنظرها العيون، أما الصور الخيالية في هذا الفن فمعدومة بتاتاً. لأن الفنان الذي يضع الهندسة، يضعها وهو مقيد في دائرة لا يخرج عنها وليس حراً أو يبتكر أو يتخيل. وكذلك في الشعر، فإننا لانجد وثبات الخيال وانطلاقه ولا نجد التصوير والألوان الموجودة في شعر الأمم الأخرى. بل نجد القصائد المحكمة الصنع» (61). إن هذا الكلام يشبه كلام الشابي في كتابه: الخيال الشعري عند العرب، مما يؤكد اطلاع ابن ثابت على أغلب ما كتبه الشابي، مثل بقية زملائه الذين كانوا يعرفون شعره في هذه الفترة. فهذا شاعر وناقد آخر هو عبد السلام العلوي ممن أغنوا الحركة

النقدية والشعرية في سنوات الأربعين، نراه يلجأ في كتاباته إلى نوع من المقارنة بين الشعراء الفرنسيين والشعراء العرب، على غرار ما فعله أبو القاسم الشابي. ويتنصر لما سماه بالشعر الإنساني لدى أمثال «كورني»، و«راسين» و«لامرتين» و«فكتور هيجو». أما الشعر العربي فهو في نظره ليس سوى شعر البديع والمحسنات التي لا تكشف عن حس أو شعور⁽⁶²⁾. ويقول بالنص: «إن المديح من الأغراض الساقطة التي لا تمت إلى الأدب بصلة، لأنه يسخر السخر فيما يخلق له، ويبعد عن فضيلة الصدق ورقة الإحساس، ونبل العواطف التي هي من أوكد مميزاته. ومعاذ الله أن يكون الشاعر قد وجد لمثل هذه السفاسف، وهو رسول الخير والجمال إلى هذا العالم»⁽⁶³⁾.

فالنظرة إلى الأدب والشعر قد تغيرت. وبدأ الناس يفهمون أن الشعر ليس مجرد ثقافة مكملة لشخصية العالم أو الفقيه، كما كان يعتقد في المغرب في بداية القرن العشرين، وليس مجرد محسنات بديعية غايتها الإبانة عن قوة الكلام وفصاحته. وإنما الشعر روح سماوية، وشعور يضطرم في الوجدان، يقول الشاعر الرومانسي عبد المجيد بنجلون «الشعر لغة القلب والعاطفة مقابل لغة العقل في العلم»⁽⁶⁴⁾. فالتركيز على الذات الشاعرة في مثل هذه الكتابات، لا يعني الهروب من الواقع الذي يحياه الإنسان، أو الإنكفاء على الأنا المنعزلة، بل يعني الانطلاق الحقيقي في فهم الظواهر واكتناه أسرار الطبيعة.

لقد أجمع النقاد في هذه الفترة على أهمية الشعور والخيال ودورهما في العملية الإبداعية. كما أجمعوا على أن الشعر رسالة سماوية تعمل لخير البشرية. وعظمة الشاعر تتجلى حين يتخلص من سيطرة العقل وسيطرة الواقع الرتيب.

إن العقل - كما يرى الشاعر ابن ثابت - من شأنه: «أن يجعل الإنتاج الفني جافاً، يقربه من النظم التقليدي. فأكثر الناس إساعةً إلى الفن، هم أولئك الذين يريدون تقييده بالحدود والاعغال. وهم قوم لا يفهمون جمال الحياة، ولا يعقلون أسرار الوجود، ولا يدركون المثل العليا التي يهدف إليها الفنانون»⁽⁶⁵⁾.

لا يخامرنا شك في تأثر هؤلاء الشعراء والنقاد بالأسس النظرية التي آمن بها الشابي في مجال الإبداع الفني والأدبي والشعري. فإن فضل الشابي لا ينكر على الحركة الشعرية المغربية.

نعم.. إننا حين نقف على تأثيرات الشابي في سيرة الشعر المغربي، في هذه الفترة، فينبغي ألا ننسى تأثيرات الشعراء العرب الآخرين فالفصل بين الشابي وهؤلاء غير ممكن بتاتاً. فما نعرفه في هذه المرحلة هو أن المغاربة كانوا يقرأون باستمرار لكل أقطاب الشعر العربي الحديث ومن بينهم الشابي.

إن الموضوعات التي كان يرتادها الشعراء المغاربة في هذه المرحلة التاريخية تتعلق بالمرأة والطبيعة والحب والحياة والحرية والنفس أي نفس الموضوعات التي تناولها الشابي، ولكن بالطريقة التي يمكن أن نقول عنها: إنها تبلغ المستوى الفني الذي بلغته على يد أبي القاسم الشابي؛ وكل ما نستطيع قوله هو أن مثل هذه الموضوعات كانت تختلف عما ألفه الشعراء المغاربة قبل هذه الفترة.

إن الشاعر المغربي لا يقف فيها موقف الواصف، وإنما يتعامل معها على أساس أنها مواطن الأسرار المستغلفة. فالمرأة علامة تحمل أكثر من دلالة والطبيعة رمز يكشف الشاعر من خلاله عن معاني النفس. والنفس مرتبطة بأسرار الكون... هكذا تكتسب الأشياء دلالات مغايرة لما هو مألف ومعتاد في دنيا الناس، ومحيطهم المحدود.

إننا لا نستطيع فهم وإدراك اثر المدارس التجديدية وأثر الشابي بصفة خاصة، إذا لم نتطرق إلى بعض هذه الموضوعات الشعرية. ولذلك أرى لزماً علي أن اتناول هذا الموضوع باقتضاب، حتى نستطيع الإحاطة بآثر الشابي العميق في الحركة الشعرية المغربية، وذلك في مدة زمنية تمتد من بداية الثلاثينيات إلى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين:

1 - موضوع المرأة: نكتشف في هذا الفضاء الشعري الذي تناول المرأة مجموعة من الرموز التي تحمل دلالات نفسية لدى الشعراء. ونشير على سبيل المثال إلى قصائد ابن ثابت: طيف (66)، وذكرتك (67)، ورسالة (68)، ثم إلى قصيدة عبد المجيد بنجلون: اللقاء (69) وقصيدة الشاعر عبد السلام العلوي: نكرى (70) وقصيدة عبدالقادر حسن: دعيني أنام (71).

إن المرأة من خلال هذه القصائد، تارة هي الحياة بأسرها وغموضها، وتارة أخرى هي الخصب الذي يجعل الحياة إلى ما لانهاية، وتارة أخرى هي رمز العذاب الذي لا يعرف معه الإنسان طريقاً إلى الراحة. إنها تتلون فتكتسب معاني حسب تجارب الشعراء

ومعاناتهم. ثم إنها توجد في كل مكان، وهي قابلة للاختفاء أو الظهور في كل وقت، وتبدو في صور مختلفة: في نسمة الزهر وطلع الورد وألق الضوء ونور الفجر، وأحياناً تمتطي الريح والموج والعاصفة.. إنها تتسرب إلى المخادع من خلال ثقوب الأحلام والآمال، وتندفع خارجة وهاربة من ضوضاء حياة القصور.. هكذا تبدو المرأة في فضاء هذا الشعر الجديد.

2 - قصيدة الطبيعة: إن الطبيعة هي المجال الثاني بعد مجال المرأة في هذه الفترة. وقد عمل الشعراء على إبراز مكتوباتها وأسرارها من خلال لغة ذات شفافية خاصة. لم تعد السحب والورد والوديان والغابات عناصر تتركب في القصيدة لإثبات قرينة ما، في مجالات الكناية والتشبيه والاستعارة، وإنما أضحت أشياء تكشف عن مخبوءاتها. ونشير هنا إلى قصائد عبد المجيد بن جلون: الطبيعة⁽⁷²⁾، والبحر⁽⁷³⁾، والمساء⁽⁷⁴⁾ والشمس في الغروب⁽⁷⁵⁾. وقصيدة عبد الكريم بن ثابت: ليلة⁽⁷⁶⁾ وقصيدة علال بن الهاشمي الفيلاي: الخريف⁽⁷⁷⁾

تطرح هذه القصائد قضايا وجودية لها علاقة بالنفس الإنسانية - فالنفس تواقة إلى معرفة أسرار الوجود. والوقوف على أعماق الظواهر. وستظل أسئلتها علامة بارزة في إبداع الشعر لدى المغاربة في هذه الفترة.

3 - قصيدة النفس: من الموضوعات الأساسية التي اهتم بها الشعر في فترة سنوات الأربعين موضوع النفس. فالشعراء المغاربة، وهم يحاولون التغلغل إلى أعماق النفس الإنسانية، عبروا عن رؤاهم بلغة قلقة متحفزة تنشر في ثناياها علامات استفهام عملاقة، على النحو الذي نجده في قصائد: حنين⁽⁷⁸⁾. وشكاة⁽⁷⁹⁾، واليأس⁽⁸⁰⁾ ومات الحب⁽⁸¹⁾. إن القاسم المشترك الذي كان يجمع بين هؤلاء الشعراء في حديثهم عن النفس، يتمثل في تلك المسحة من الحزن والكآبة والأسى. والقصائد الشعرية جميعها، تكشف عن رحلة النفي والعذاب في الحياة، مثلما تكشف عن كثير من الأسئلة الغامضة والمعقدة في الوجود.

4 - قصائد الحياة والحرية والتأمل: وهي كثيرة في الشعر المغربي في هذه الفترة. وهي جميعها عبارة عن تأملات في رحاب الوجود. واستفسارات وتساؤلات شعرية

وشاعرية حول عدد من القضايا التي تشغل بال الانسان المغربي. ثم إنها استشرافات نحو آفاق ينعم فيها الفرد بالراحة والاطمئنان والسعادة. ومن الشعراء الذين أكثروا من هذا اللون نذكر على سبيل المثال: عبد الكريم بن ثابت، وعبد المجيد بنجلون، وعبد السلام العلوي، وعلال بن الهاشمي الفيلاي.

هكذا نلاحظ من خلال هذه الموضوعات الجديدة، أن الشعر المغربي بدأ يشهد تحولا جذرياً في التصورات والمفاهيم، مثلما في عملية البناء الشعري. ولم يكن ذلك ليتم، لولا فضل تلك المدارس الشعرية التجديدية، وفضل الشابي خاصة. ذلك أن تصور هذا الأخير حول عدد كثير من قضايا الفن والأدب والشعر، كان واضحاً لدى المغاربة وكذلك، فإن أثر ممارسته الإبداعية لم تكن لتغيب عن القارئ الحاذق، وخاصة في موضوعات: المرأة والحياة والنفس.

ب - التيار الواقعي:

ظهر هذا التيار كرد فعل على استفحال النزعة الذاتية في الشعر. وقد تم ذلك في المغرب الأقصى مثلما تم في تونس. وفي نظر اصحاب هذا التيار أن الأدب الحقيقي والأصيل، هو الذي يرتبط بالحياة الواقعية، ويصف هموم الناس، ويعيش معهم مشاكلهم اليومية، ويتعد عن النزعات والميولات الفردية. فالباحث الذي يتصفح اعداد المجلات التونسية من مثل: المباحث، والثريا، والأسبوع والندوة، يلاحظ هيمنة الصوت الواقعي عليها. وكذلك الذي يقرأ للبشروش ومصطفى خريف وغيرهما من الشعراء الذين كانوا يكتبون في الثلاثينيات والأربعينيات يدرك هذا التحول الذي طرأ على الشعر بعد موت الشابي. لقد أصبح الشعراء يخضعون للنداءات التي تقتصر للاتجاه الواقعي. فالشعر تجربة شعورية حقاً، ولكنها ينبغي ألا تنفصل عن الواقع الحي للإنسان. وكان هؤلاء يدعون إلى انتاج أدبي وشعري يمثل احلام الجماعة، ويعبر عن قضايا الأمة. وفي نفس الوقت يحملون بعنف على الأدب الذي ينعطف على الذات ويستغرقها.

والمغرب الأقصى لم يكن بمنأى عن مثل هذه الدعوات، فقد انبرى كثيرون من الأدباء الذين هاجموا الشعراء الذاتيين، ووسمهم بقسوى النعوت والأوصاف. فالشعر في

نظرهم، ينبغي أن يبحث في الواقع ويسهم في تغيير معالنه. أما الذي يكتفي بالغناء والنحيب واجترار الذات فهو شعر ضعيف وقاصر⁽⁸²⁾. وأصحابه لا يتركون إلا أدباً مانعاً يستحق الرثاء والعطف يقول أحدهم في هذا الموضوع: «... إن الأدب مرآة للنفوس البشرية، يقوى ويضعف تبعاً لتطورات هذه النفوس، ووفقاً لما هي عليه من تفاؤل أو تشاؤم. ولذلك يكون للمنتج أثره في تصوير الحياة بحسب المنظار الذي ينظر إليها.. ويقدر ما يسلم الأدب من الشوائب فيكون قويا ومتينا بقدر ما تتسم الحياة التي يسري فيها بميسم المتانة والقوة أو المذاعة أيضاً... إن داء الميوعة قد كاد يتدخل في شؤوننا بواسطة بعض من يكتبون تحت تأثير جبران خليل جبران، وتلاميذ مدرسته.. وأملنا أن تكون نهضتنا الفكرية والأدبية عربية مغربية»⁽⁸³⁾

إن صاحب هذا المقال يشير إلى أشعار ابن ثابت وعبدالمجيد بنجلون وعبد السلام العلوي وعلال الهاشمي الفيلاي وغيرهم، ممن كانوا يثيرون موضوعات: المرأة والطبيعة والحب والنفوس... ويصوغونها في غلالات من الرموز، بعيدين عن التقريرية والمباشرة، وعن التأويل العادي للأشياء. فالشعر لا يجسده الحديث عن المؤسسات الخيرية، ووصف تشييد القناطر ونواصي الإحسان والملاجئ الخيرية، وإنما هو تعبير عن أعماق النفس الإنسانية فالوصف السطحي يزري بقيمة الشعر وينزل به إلى منزلة متدنية.

إن مفهوم الواقعية لدى هؤلاء، كان يرتبط بشعر الاجتماعيات والوطنيات. بحكم أن منطقة المغرب العربي في هذا الطرف التاريخي، كانت تحارب الاستعمار، وتدعو إلى الحرية والانتعاق. فهو مفهوم مرتبط بالقضايا السياسية أكثر مما هو متعلق بالقضايا الفنية. وأكثر النقاد الذين انتصروا لهذا الاتجاه الواقعي، كانوا يصرون عن مفاهيم قاصرة وعاجزة عن إدراك دور الشعور والخيال في عملية الإبداع.

إن الأدب - كيفما كان نوعه - لا يعبر إلا عن مشاعر الناس في إطار المآثر والبطولات والأمجاد، ولكن يظل الأديب هو مفتاح السر: في كيفية التناول والتعامل. فليس الواقعي هو الذي يخلق الإنساني، وإنما الإنساني هو الذي يخلق الواقعي. فالواقعية في الأدب والشعر لا تعني التزام الشاعر بأحداث عصره، يسجلها ويوثقها ويتببعها جزئية جزئية، ولكن الواقعية هي أن تخرق الأشياء لتتغذى إلى أعماقها تحت ضغط المكابدة

والمعاناة. يقول عبد الله ابراهيم⁽⁸⁴⁾: «إننا لا نستطيع ان ننتج ادباً مغريباً حياً إلا إذا انتجنا ادباً إنسانياً حياً، وإن نتج هذا الأدب الإنساني الحي إلا إذا تيقنا بأن الحقيقة واحدة في الشرق وفي الغرب. وأن الإنسان هو الإنسان في كل مكان».

هكذا نجد في الساحة هذا الصراع المحتدم بين هذين الاتجاهين، وهو صراع بين مفهومين أحدهما ينتصر لقضايا الفن وثانيهما لقضايا السياسة.

إنني لا أنكر أن تكون الأحداث الوطنية موضوعاً للشعر. ولكن الشيء الذي أنكره هو الوقوف في هذا الموضوع عند حدود الوصف وتمجيد البطولات وتخليد المآثر في لغة خطابية لا علاقة لها بعناصر الفن. إن دعاة الواقعية يستندون إلى مجموعة من المقاييس يرفضها الفن بشكل أو بآخر. فهم يطلبون من الشاعر أن يبت الحماس في نفوس الناس، ويتوخى الوضوح فيما ينظم من شعر، ويبقى على الصفات الواقعية للظواهر والأشياء، ويتبعد عن الموضوعات الذاتية، إلى غير ذلك من المقاييس الأخرى التي تجعل من الصيغة الشعرية صيغةً سياسية وطنية، وهذا الفهم للواقعية قاصر وعاجز، يريد أن يوقف حركة المد الشعري التي دافع من أجلها شعراء كبار في إطار المدارس التجديدية ومن ضمنهم الشاعر المبدع أبو القاسم الشابي.

لقد استمرت قافلة الشعراء في تونس والمغرب الأقصى، وتوالى الكتابات النقدية التي ترعى هذه القافلة، تحت ظل مفاهيم وتصورات تجديدية، إلى أن ظهرت أجيال جديدة مع بداية الستينيات من القرن العشرين، فيأخذ الشعر مجراه الجديد في قصيدة الحداثة.

خامساً - أثر الشابي في أصحاب قصيدة الحداثة:

كان الشابي ولا يزال، من الشعراء الكبار الذين تتجاوز تأثيراتهم حدود عصورهم. وتظل هذه التأثيرات قائمة ما بقي الشعر قائماً، تنبض به عروق الحياة. فمن منا ينكر أثر أبي تمام وأبي الطيب المتنبي والمعري وغيرهم من شعرائنا الكبار، في تجارب الشعراء الذين أتوا في العصور اللاحقة. إن الشابي مثل هؤلاء العباقرة الذين يختفون بأجسادهم ويحيون بأثارهم الخالدة، فيغرضون وجودهم بما حملوا من تصورات، وما أبدعوا من شعر. إن هؤلاء والشابي من ضمنهم، لا تعود عبقريتهم إلى ما تحمل هذه التصورات والأشعار من مضامين وأفكار، وإنما إلى جواهرها القائم على رؤية تجدد الحياة بتجدد

الإبداع، والثورة على كل العناصر التي تعرقل سير الإنسان، وتثنيه عن تحقيق الأمل والطموح. فلم يكن من هم هؤلاء تحقيق مأرب شخصية أو إقليمية، وإنما يتجاوز ذلك إلى الكيان الحضاري للإنسان. فالإبداع في ظل هذا المفهوم، يربط عناصر الفن والأدب والشعر بالحياة الحضارية على صعيدها الشامل. ومن هنا اكتسب مثل هؤلاء الشعراء صفة العلامات والرموز التي تظل متألقة إلى الأبد. فالشابي باعتباره منتقياً إلى جماعة أبوللو، وباعتباره صاحب مدرسة شعرية هي المدرسة الشابية، أثر تأثيرات عميقة في الحركة الشعرية، التي ظهرت في العالم العربي، منذ أواخر الأربعينيات من القرن العشرين. وعن طريق شعر رواد القصيدة المعاصرة أو الحرة، امتد إشعاع الشابي إلى منطقة المغرب العربي، بالإضافة إلى الاتصال المباشر بديوانه الشعري، وكتاباته الأدبية والنقدية، وخاصة كتاب الخيال الشعري عند العرب.

لقد شهدت منطقة المغرب العربي شعراء كثيرين، تأثر أغلبهم بالسياب، ونازك الملائكة. والبياتي، وصلاح عبد الصبور. وأحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم من الشعراء الرواد للقصيدة الحرة. وهؤلاء بدورهم لم يخل شعرهم من أثر أبي القاسم الشابي إلى جانب أحمد زكي أبي شادي وعلي محمود طه وعبد الرحمن شكري وبعض الشعراء المهجريين. ولتتمس هذا الأثر بصفة خاصة في هذه الثورة على القيم الأدبية التي لم تعد تسائر الحياة، وأيضاً على بعض المفاهيم والتصورات التي لم يعد لها من مكان في عصرنا الراهن. وحتى في عملية البناء الشعري التي اعتمد فيها الشابي على بعض الأدوات الجديدة مثل الأسطورة فعن طريق ذلك كله، تم التواصل من جديد، بين الشابي والشعراء الشباب، في منطقة المغرب العربي، في فترة الستينيات والسبعينيات من هذا القرن. فقد كان الشابي حاضراً في شعر شعراء تونس، من أمثال اللغمان، ونور الدين صمود، وجمال حمدي، وجعفر ماجد، ومحيي الدين خريف، ومحمد العروسي المطوي، وعلي سلفوح وغيرهم، وحاضراً في شعر شعراء المغرب الأقصى، من أمثال: عبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني، وأحمد المعداوي، ومحمد الخمار الكنوني ومحمد السרגيني، ثم في الأجيال اللاحقة من أمثال: عبد الله راجع ومحمد بنيس وأحمد الطريبقي وبنطلحة، واللائحة طويلة.

وتمدنا الكتابات النظرية الخاصة بالشعر المعاصر بالعلاقة بين أسس هذا الشعر وأسس النظرية الرومانسية عموماً، والأسس الرومانسية العربية تحديداً. يقول يوسف الخال في كتابه: الحداثة في الشعر⁽⁸⁵⁾. «حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن حركة ثورية تطورية تتبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهو حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم، أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة.. فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن الحياة تتجدد فينا». وهذا هو الرأي الذي كان يؤمن به الشابي، فتجاوز فيه التيار الرومانسي باعتباره مذهباً أدبياً.

إن الشابي كان له موقف ثابت في نهضة الأدب والشعر. وكان يرى أن النهضة في كل شيء. فهي إبداع تماشى الحياة في تغييرها المستمر وفي هذا المعنى يقول يوسف الخال⁽⁸⁶⁾: «ومهما قيل في الحداثة، يظل القول الأهم فيها أنها، في كل شيء، لا في الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها. فهي ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان أو زياً يتزى به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء»، وفي موطن آخر يقول ملخصاً رأيه في الموضوع⁽⁸⁷⁾: «والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشى الحياة في تغييرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر. فحيثما يطرا تغيير على الحياة التي نحياها، فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء. يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف» إن مثل هذه الآراء التي نجدها عند أقطاب الحداثة من نقاد وشعراء، سبق أن أتى بها الشابي في كتابه الخيال الشعري عند العرب، وفي بعض مقالاته التي تكون رسائله، هذه الرسائل المهمة التي تناول فيها عدة تصورات ومفاهيم، حول الفن عامة والشعر خاصة.

إن مواقف الشابي الكبرى؛ تجاه الإبداع؛ هي التي تمثل مواطن اللقاء بينه وبين شعراء المعاصرة والحداثة، في المشرق والمغرب. ولذلك فإننا حين نبحث عن أثر الشابي في سيرة الشعراء في منطقة المغرب العربي، فينبغي ألا نلتزمه في الموضوعات الشعرية، وبالطريقة التي كان يبذل فيها للشابي، أو في التعامل مع الظواهر والأشياء، بل في هذه

المواقف الكبرى التي تحدد مصير الإبداع الإنساني كطاقة خلاقة في صرح بناء حضارة تتجدد باستمرار. فمن أراد أن يقف على عبقرية الشابي، ينبغي أن يبحث عنها خارج الرومانسية، وخارج كل مذهب أدبي أو شعري يحتكم إلى حرفية أسسه ومبادئه.

هكذا يتبين القارئ؛ من خلال صفحات هذا البحث، أن صاحبه لم يهتم فيه بالوقوف عند بعض التفصيلات، وخاصة تلك التي تكشف عن بعض مواطن اللقاءات بين الشابي وغيره من الشعراء، في الموضوعات والقوالب والأشكال والصور الشعرية. فما كان يشغله - في الواقع، هو البحث عن مواطن عبقرية الشاعر في تصويره الشامل نحو مجموعة من القضايا، التي تمس الفن والأدب والشعر نظرياً. وكذلك البحث عن مواطن هذه العبقرية في رؤياه الشعرية التي تجاوزت حرفية التيار الرومانسي في أسسه ومبادئه المألوفة.

إن عبقرية الشابي التي خلدهت وستخلده إلى الأبد، تعود إلى هذا التصور الذي كان يمتلكه حول الإبداع الفني وعلاقته بالحياة. ثم إلى تلك المواقف الثورية، ضد العراقيل التي تحاول وقف زحف الحياة في وجوهها الجديدة. لقد كان الشابي مؤمناً برسالة الفن والأدب والشعر إلى درجة القداسة. وظل مخلصاً لهذا الإيمان إلى آخر نبض في عروق حياته. ومن هنا يصعب وضع الشابي في خانة من الخانات، أو في مرحلة معينة من الزمان. فالشابي بممارساته الإبداعية والنظرية أصبح ملكاً للإنسانية جمعاء.

المصادر والمراجع

- أبو القاسم الشابي - أغاني الحياة - دار مصر للطباعة 1955
- أبو القاسم الشابي - رسائل الشابي إعداد محمد الحليوي - منشورات دار المغرب العربي - تونس 1968
- أبو القاسم الشابي - الخيال الشعري عند العرب - الدار التونسية للنشر 1983
- أبو القاسم محمد كرو - الشابي: حياته - شعره - منشورات المكتبة العلمية - بيروت 1954
- أبو القاسم محمد كرو - دراسات عن الشابي - الدار العربية للكتاب 1984
- أبو القاسم محمد كرو - كفاح الشابي - طبعة دمشق 1989
- أبو القاسم محمد كرو - آثار الشابي وصداه في الشرق - دار المغرب العربي - تونس 1961
- أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب - المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع 1987
- أحمد زكي أبو شادي - قضايا الشعر المعاصر - دار الكتاب العربي بمصر
- أحمد زياد - لحاح من تاريخ الحركة الفكرية بالمغرب.
- خليفة محمد التليسي: الشابي وجبران - دار الثقافة طبعة بيروت 1974
- زين العابدين السنوسي: أبو القاسم الشابي: حياته - أدبه - نشر وتوزيع دار الكتب الشرقية - تونس 1956
- رجاء النقاش - أبو القاسم الشابي شاعر الحب والحياة - دار القلم - بيروت 1971
- محمد الفاضل بن عاشور - الحركة الأدبية والفكرية في تونس - طبعة القاهرة 1956
- مصطفى رجب - شاعران (سلسلة كتاب البعث) يناير 1957

- محمد صالح الجابري - دراسات في الأدب التونسي - الدار العربية للكتاب تونس 1978
- محمد صالح الجابري - الشعر التونسي المعاصر - الشركة التونسية للنزيع 1974
- محمد الطمار - تاريخ الأدب الجزائري.
- محمد بنيس - الشعر العربي: بنياته وإبدالاتها ج 2 دار تو يقال للنشر 1990
- محمد بنيس - الجزء المخصص للرومانسية «نفس التاريخ»
- محمد بن العباس القباچ - الأدب العربي في المغرب الأقصى ط1- 1929
- عباس الجراري - الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها - مكتبة المعارف - الدار البيضاء.
- عباس الجراري - النضال في الشعر العربي بالمغرب - مطبعة فضالة. بلا تاريخ.
- عبدالكريم بن ثابت : حديث مصباح (سلسلة كتاب البعث)
- عبدالكريم بن ثابت: ديوان الحرية- بلا تاريخ
- عبدالمجيد بنجلون : ديوان براءم - بلا تاريخ.
- عبدالمالك البلغيثي . ديوان باقة شعر - المطبعة العصرية بفاس 1947



الهوامش

- (1) انظر على سبيل المثال ما ذكره محمد صالح الجابري في كتابه: الشعر التونسي المعاصر ص369
- (2) ابو القاسم محمد كرو - دراسات عن الشابي ص13
- (3) أبو القاسم محمد كرو - الشابي: حياته - شعره ص9
- (4) أبو القاسم محمد كرو - دراسات عن الشابي ص82
- (5) أبو القاسم محمد كرو - كفاح الشابي ص4
- (6) خليفة محمد التليسي- دراسات عن الشابي- إعداد أبو القاسم محمد كرو ص122
- (7) رجاء النقاش: الشابي شاعر الحب والحياة ص29
- (8) خليفة محمد التليسي - دراسات عن الشابي ص121
- (9) نفسه.
- (10) نفسه ص122
- (11) محمد الفاضل ابن عاشور - الحركة الأدبية والفكرية في تونس ص38
- (12) عباس الجراري - النضال في الشعر العربي بالمغرب ص6
- (13) محمد بن العباس القباج - الأدب العربي في المغرب الأقصى ص3
- (14) زين العابدين السنوسي.. أبو القاسم الشابي: حياته أدبه ص42
- (15) أبو القاسم محمد كرو.. الشابي: حياته شعر.. - كفاح الشابي ص4
- (16) خليفة محمد التليسي.. الشابي وجبران ص11 وما بعدها..
- (17) أبو القاسم محمد كرو.. الشابي: حياته - شعره ص71
- (18) ابراهيم بورقعة.. دراسات عن الشابي ص75
- (19) محمد فريد غازي.. دراسات عن الشابي ص19
- (20) خليفة محمد التليسي.. الشابي وجبران ص47
- (21) زين العابدين السنوسي - أبو القاسم الشابي.. حياته - أدبه ص42

- (22) محمد صالح الجابري - الشعر التونسي المعاصر ص250
- (23) محمد صالح الجابري.. الشعر التونسي المعاصر ص250
- (24) رجاء النقاش - الشابي شاعر الحب والحياة ص48
- (25) زين العابدين السنوسي - أبو القاسم الشابي: حياته - أدبه ص7
- (26) أبو القاسم محمد كرو - آثار الشابي وصداه في الشرق ص33
- (27) خليفة محمد التليسي.. الشابي وجبران ص370.202
- (28) نفسه..
- (29) أبو القاسم محمد كرو - كفاح الشابي ص52
- (30) رجاء النقاش - الشابي شاعر الحب والحياة ص37
- (31) أبو القاسم محمد كرو - كفاح الشابي ص4
- (32) أبو القاسم الشابي - الرسائل ص63
- (33) رجاء النقاش - الشابي شاعر الحب والحياة ص76
- (34) الشابي - رسائل الشابي.. إعداد محمد الحليوي ص37
- (35) رسائل الشابي ص107
- (36) زين العابدين السنوسي - أبو القاسم الشابي : حياته - أدبه ص44 وانظر كذلك:
- محمد صالح الجابري: الشعر التونسي المعاصر ص255
- (37) الشابي: الخيال الشعري عند العرب ص26
- (38) نفسه
- (39) كوليردج - السيرة الأدبية ترجمة: عبد الحكيم احسان ص251
- (40) الشابي - الخيال الشعري عند العرب ص26
- (41) نفسه ص28
- (42) خليفة محمد التليسي - دراسات عن الشابي ص26
- (43) الشابي.. الخيال الشعري عند العرب ص122
- (44) الشابي - الرسائل ص89 وما بعدها
- (45) الرسائل ص59

- (46) نفسه ص105
- (47) رسائل الشابي ص105
- (48) محمد صالح الجابري - الشعر التونسي المعاصر ص369
- (49) محمد صالح الجابري - دراسات في الأدب التونسي ص149
- (50) محمد صالح الجابري - دراسات في الأدب التونسي ص170
- (51) انظر مجلة المغرب عدد11 سنة 1938 ومجلة السلام عدد7 سنة 1935
- (52) أحمد الطريسي أعراب - الرؤية والفن في الشعر الحديث في المغرب ص182
- (53) محمد بن العباس القباج - مجلة المغرب ع2 / س3
- (54) أحمد زياد - لمحات من تاريخ الحركة الفكرية ص58
- (55) انظر كفاح الشابي ص4 . الشابي وجبران ص11 . أبو القاسم الشابي . حياته أدبه ص42
- (56) محمد صالح الجابري.. الشعر التونسي المعاصر ص249
- (57) ابن عباد هو الاسم المستعار الذي كان ابن العباس القباج يمضي به مقالاته..
- (58) انظر كتاب لمحات من تاريخ الحركة الفكرية في المغرب ص28-29
- (59) عبد الكريم بن ثابت.. حديث مصباح ص17
- (60) نفسه ص42
- (61) نفسه ص14-15
- (62) انظر مقالاته في مجلة الثقافة المغربية . اعداد 1-2-3 عام 1942
- (63) رسالة المغرب ع2 س2 - عام1943
- (64) مجلة المغرب الجديد ع15 يونيه 1946
- (65) حديث مصباح ص16
- (66) ديوان الحرية ص25
- (67) نفسه ص53
- (68) مجلة الثقافة المغربية ع1941/7
- (69) براعم ص9

- (70) رسالة المغرب ع5-6/1948
- (71) الثقافة المغربية 1941
- (72) ديوان براعم ص7
- (73) نفسه ص18
- (74) نفسه ص29
- (75) نفسه ص40
- (76) ديوان الحرية ص25
- (77) رسالة المغرب ع9 يناير 1952
- (78) رسالة المغرب ع سبتمبر عام 1950 وهي قصيدة لعبدالمجيد بنجلون
- (79) نفسه مارس 1949
- (80) نفسه ع16 يونيه 1946
- (81) ديوان براعم ص38 .
- (82) انظر كتاب لمحات من تاريخ الحركة الفكرية في المغرب ص79
- (83) جريدة العلم ع، 276 / س 2 / غشت 1947 بقلم (ا . ب . ج)
- (84) عبدالله إبراهيم. مقال بعنوان: ماذا نكتب . جريدة العلم . ديسمبر 1947
- (85) يوسف الخال - الحداثة في الشعر ص 93
- (86) نفسه ص76
- (87) نفسه ص17



التعقيبات والمناقشات

شكراً للزميل العزيز الدكتور أحمد الطريسي أعراب، والآن أتى دور التعقيبات والمناقشات العامة التي ستثري هذه الموضوع الجيد الذي نتدارسه الآن، وقبل أن أطلب إلى السادة الزملاء أن يتقدموا بأسمائهم كمناقشين ومعقبين، أريد أن تأذنوا لي وقد سمعت من الزميل العزيز عن أثر الشابي في المغاربة وخاصة انطلاقاً من الأربعينات عندما كنا نرزح نحن المغاربة في قيد الاستعمار كما تعلمون وقفت على قطعة شعرية من بين أوراقى على نهج قول الشابي «إذا الشعب يوماً أراد الحياة»، تقول هذه القطعة:

إذا الشعب يوماً تضرع جوعاً
فلا تعذّله إذا ما انفجر
ولا تطلبوا الصبر من جائع
يشدد على بطنه بالحجر
ولا تطمعوا في ابتسامته
فما يعرف البسمة المحتضر
يعيش بلا حاضر يُستفاد
ويشقى بغير غدر منتظر
تقيم سواعده الناطحات
ويُسكن إبنائه في الحفر
تُضمد ألامه بالوعود
ويدفع عن حقه بالقدر
متى يشعر البائسون الجياع
بانهم في الحياة بشر

بعد هذه المقطعة أرجو من السادة الزملاء - ونحن ننتظر منهم ذلك - أن يثروا الموضوعين السابقين بمناقشاتهم.. سنبدأ.

هناك تعقيب صغير وأمل ألا يكون جارحاً فهو يرتبط بظاهرة المبالغة في ثقافتنا العربية لأننا دائماً إذا هجونا حولنا المهجو إلى شيطان، وإذا مدحنا حولنا المدوح إلى نصف إله، وخطرت لي هذه المداخلة من كلام الأستاذ الدكتور الطريسي، فكان الشابي - كما يراه - يملك تصوراً واضحاً عن الإبداع الفني وعلاقة الشعر بالناس، وإدراكاً خاصاً للادب وفلسفة الفن وحركة الإنسان ومعاني قصائده غيرت وجه الحياة وسيظل ما بقيت الحياة على وجه الأرض، وبه بدأ تاريخ وانتهى تاريخ، وهناك أشياء كثيرة أخرى لم يسعفني الوقت لتسجيلها، لكنها تدفعني إلى أن أطلب بقليل من الموضوعية، كلنا نحب الشابي ونحتفي به لكن من الأفضل لنا ولحركة النقد أن نضعه في المكان والحجم الذي يستحقه. فالتأثير الذي ننسبه اليوم بالكامل للشابي كان في الواقع تأثير حركة رومانسية عامة، وقد قيل هذا المعنى أكثر من مرة، والشابي في الكثير من قصائده وفي الكثير من تنظيراته لم يقدم إلا تنويعات على موضوعات طرقها جبران وطرقتها المدرسة المهرجيرة، آراء نقدية جريئة كانت موجودة في مدرسة (الغريال) و(الديوان)، فهذه الأشياء التي تدفعنا إلى المطالبة ببعض الموضوعية أيضاً تندرج على الحجم الذي أعطي له في الخيال الشعري عند العرب وهذه قال فيها الأستاذ محمود قاسم الكثير، ومجموعة الآراء الواردة في هذا الكتاب في الميزان النقدي لا تعطي الشابي كل هذه الهالة التي نريد أن نعطيها له، فتنظيرية تفتتت النظرة الشاملة التي أشار إليها الدكتور الطريسي هي نفسها الموجودة عند ابن عربي وهي نظرية الرائي الذي يرى في الدواة عدد الحروف التي فيها، ومجموعة آراء أخرى يمكن إعادتها إلى مصادرها العربية والأجنبية ببساطة وسهولة، فالمبالغة في إلصاق كل هذه الصفات والإنجازات بالشابي لا تخدم الشابي ولا تخدم حركة النقد، فأمل أن نحاول أن ندرسه كإنسان أبدع وأنجز لكن كان لإنجازاته حدود والزمن سيطوبها من جملة ما طوى من آراء ومدارس وتيارات فالحياة قادرة على التجدد ومن صالح ثقافتنا ألا نسرف في هذه المبالغات، وشكراً.

الدكتور منصور الحازمي

سيادة الرئيس سبقتني الأخ اللانقاني إلى نقطة مهمة جداً ربما لاحظتها أنا ولاحظها غيري بالنسبة لبحث الزميل الدكتور أحمد الطريسي أعراب، وهي المبالغة بصورة عامة،

ولديّ ملاحظات ربما تفصيلية أكثر من مداخلة الزميل اللانقاني، لأن الحقيقة: أن موضوع البحث هو (تأثير الشابي في المغاربة أو في الشعر المغربي)، وكنا نتوقع أن يركز الزميل على هذا الجانب المهم، ولكننا لا نجد - للأسف - سوى جزء يسير عن تأثير الشابي في شعراء المغرب، وهو الجزء الأخير الذي خصصه للتيارين الواقعي والرومانسي، ونحن لا نجد حتى في هذا الجزء أي أثر مهم للشاعر سوى ما تفرضه الفترة أو طبيعة المرحلة من تأثر عام بممثلي التيار الرومانسي في المشرق العربي.

أما الملاحظات الأخرى التي أود أن أورها هنا فهي أولاً:

تحمس الباحث للشابي تحمسًا شديدًا يخرج في معظم الأحيان من الموقف العلمي الموضوعي إلى الموقف الانفعالي المتحيز الذي لا يختلف كثيرًا عن موقف الشاعر نفسه في كثير من القضايا، ويبدو هذا الموقف المتحيز في مثل هذه الأحكام التي لا تخلو من مبالغات، يقول: إن الشابي كان صاحب مدرسة تجمع بين الممارسة الإبداعية والتصورات النقدية، والذي أعرفه أن أصحاب المدارس من الشعراء فئة قليلة تعد على الأصابع في العالم الغربي، ربما كان منهم كوليردج واليوت، ممن جمعوا بين التنظير والإبداع، أما الشابي فلا نعرف له سوى كتيب يتيم «الخيال الشعري عند العرب» لا يمكن أن يرقى به وحده إلى طبقة المنظرين أو أصحاب المدارس، لقد تحدث الباحث مرارًا عن أثر الشابي الناقد في معاصريه، وفي من أتى بعده من أجيال وكنا نتمنى لو أن الباحث قد وقف وقفة متمعنة في فحص هذا الأثر المتميز الذي خلفه الشابي سواء في كتابه النقدي الوحيد «الخيال الشعري» أو في رسائله وأثاره الأخرى، ونحن نعرف أن الشابي كان يعتمد على الترجمات ولم يكن يصل بنفسه إلى آراء ونظريات الفلاسفة والنقاد الغربيين، أما هجومه على التراث وعلى المخيلة العربية في هذا الكتاب فلم يكن جديدًا، فقد شهد أوائل هذا القرن وقبل ظهور الشابي بفترة طويلة حملات معاتلة من المستشرقين ومن تلاميذهم من العرب، كالعقاد وهيكل وطه حسين، ألم يقل العقاد: إن العرب أمة فقيرة في الأساطير لفقر وبساطة البيئة التي تسكنها، بل إنه ذهب إلى أكثر من هذا عندما يقول أن: العرب أمة بلا خيال وهذا موجود في كتابه «فصول» وفي مقالة نشرها العقاد سنة 1928 يقارن فيها بين الشعر العربي والشعر الإنجليزي يقول: إن الشعر العربي يدور أكثره على الحس،

أما الشعر الإنجليزي فيدور أكثره على العاطفة والخيال، ومن طبيعة الحس أنه لا يربط بين المعاني وإنما يربط بينها العاطفة والتصور والملكة الشاعرة وهذا في كتابه (ساعات بين الكتب).

ومن المعروف أن العقاد قد رجع عن أكثر هذه الآراء التي كان يذيعها في بداية هذا القرن كما رجع غيره من النقاد والفكرين، ولا أظن الشابى إلا كغيره من المتحمسين للحضارة الغربية في ذلك العهد - وأخيراً يضفي الباحث على الشابى في أكثر من موضع هالة أسطورية من التفرد والعبقرية من الصعب قبولها أو استساغتها مهما كان إعجابنا بالشابى وتأثرنا العميق بإبداعه الشعري، ويؤيد آراء الذين قالوا بعبقرية الشابى ومنهم رجاء النقاش، ورجاء النقاش كان قد كتب كتابه في الصحف، رجاء النقاش مع احترامنا له إنما كانت له مهمة صحفية، على أي حال هذه المبالغة كما يقول زميلنا اللانقاني فعلاً لا تفيد الشابى، ولا تفيدنا نحن ولا سيما ونحن في هذا العصر لا نعترف بشيء بالنسبة لكثير من الأشياء .. وشكراً جزيلاً.

الدكتور جابر عصفور

أبدأ من حيث انتهى المتحدثون ولن أكرر ما قيل، وإنما أسأل تعقيباً على الباحثين: استمعنا إلى بحث عن تأثير الشابى في المشرق، وآخر عن تأثير الشابى في المغرب، وكلا الباحثين يدفع إلى السؤال: ما السبب في أن الشابى لم يترك تأثيراً في المشرق أو المغرب؟ والبيئة أو الدليل مستمد من الباحثين، فنحن نتق أن الباحثين الكريمين لم يقصر واحد منهما في البحث واجتهاداً وتعباً ولكن يبقى السؤال: ولماذا لم يجدا للشابى أثراً ملموسة يمكن أن يتحدثنا عنها؟ تحدث الزميل الكريم الدكتور محمد حسن عبدالله عن احتمال أن يكون الشابى بقصيدته الكنانية الرمزية عن الثعبان قد أثر في صلاح عبدالصبور، وكل دارسي الشابى يعلمون أن هذه القصيدة عند الشابى من جبران، وجبران هو الذي علم الشابى رمزية الثعبان، ولا أريد أن أناقش في بعد الفكرة أو قربها وإنما أسأل: ولماذا لم يجد الدكتور محمد حسن عبدالله أثراً في المشرق؟ ولماذا استبدل الدكتور الطريسي بلغة العلم لغة الإنشاء؟ ولماذا لانجرب التفكيرية ونطرح

السؤال المناقض: لماذا لم يترك الشابي أثرًا في المشرق أو في المغرب؟ فلنجرب هذا السؤال النقيض. هذه هي النقطة الأولى وهي سؤال نقضي.

النقطة الثانية تتصل بملاحظة وردت في كلام الزميل الدكتور محمد حسن عبدالله عن الأثر السلبي الذي انعكس على تلقي شعر الشابي بسبب تأخر طبع الديوان، وأنا سعيد أن الأستاذ أبو القاسم كرو موجود لعله يوضح هذه النقطة الغامضة. الشابي توفي في التاسع من أكتوبر 1934، وقبل أن يموت بشهر على وجه التقريب كتب وهو مريض خطابًا إلى أحمد زكي أبي شادي يوصيه فيه بالإشراف على طبع الديوان في مصر، وكان الشابي قبلها - ربما بأسابيع - قد كتب إلى صديقه محمد الحليوي، يؤكد أن الحليوي لا بد أن يكتب مقدمة الديوان، وقال الشابي أنه استبعد القصائد الرديئة من الديوان، واختار القصائد التي تمثله، واتفق مع أبي شادي على طبع الديوان، وللأسف لم يصل خطاب الشابي الذي كتبه في المرض إلى أبي شادي، وإنما وصله الخطاب بعد وفاة الشابي ومع نعي الشابي، ولهذا السبب من يفتح عدد مجلة أبوللو الذي صدر في نوفمبر 1934 والذي تلى وفاة الشابي فورًا يجد أن أحمد زكي يرثي صديقه الشابي ويؤينه للامة العربية بأسرها، ويتحدث عن الخطاب الذي أرسله إليه الشابي وهو على فراش المرض الأخير، وينشر أبوشادي قصيدة له في رثاء الشابي ويتعهد في هذه القصيدة بأنه سوف يتولى رعاية طبع الديوان ومع ذلك لم يطبع الديوان إلا - بالضبط- بعد إحدى وعشرين سنة.. طبع 1955.

ما السر في هذه الفترة؟ أنا أظن وأطالب الأستاذ كرو أن يوضح لنا هذه النقطة التي لا نعرفها نحن الذين نقطن في أماكن نائية، ولماذا لم يكتب الحليوي المقدمة التي كان قد وعد بها؟. ولماذا لم يطبع أحمد زكي أبوشادي الديوان مع أنه تعهد في المجلة وشعرًا وأمام الناس أنه سوف يطبع الديوان؟ هذه نقطة غامضة ياليت الذين عاصروا الشابي يحدثونا عنها، لكن مع ذلك ورغم مرور واحد وعشرين عامًا على طبع الديوان (المسافة ما بين الموت وطبع الديوان) لم يؤثر ذلك على زيوع شعر الشابي، لسبب بالغ البساطة أن شعر الشابي لم يكن معروفًا من خلال مجلة أبوللو فقط، وإنما كان مشهورًا بواسطة ثلاثة كتب أستطيع الآن أن أحصيها من الذاكرة، ناهيك عن كتب أخرى، هناك كتاب السنوسي الذي صدر في أواخر العشرينيات بعنوان: (الشعر التونسي في القرن الرابع عشر) وقد نوهت مجلة

أبوللو بهذا الكتاب واختار للشابي - إن لم تخفي الذاكرة - أكثر من خمس عشرة قصيدة في هذا المجلد الأول، هناك محمد فهمي الذي أصدر بعد ذلك كتابه الشهير بعنوان (شعراء الجيل) وفي هذا الكتاب ذكر محمد فهمي أشهر قصائد الشابي ومنها القصائد التي نشرت بمجلة أبوللو.

وهي بالفعل أشهر قصائد الشابي فيما عدا قصيدة «إرادة الحياة» لأن قصيدة «إرادة الحياة» لم تنشر في مجلة أبوللو، الشابي فيما يقول أصدقائه كتب هذه القصيدة (هي نشرت في ديسمبر لكنه كتبها قبل أن يموت بأشهر قليلة عندما ظهر صديق له من السياسيين، وهذه القصيدة لم تنشر في أبوللو). إذا تركنا محمد فهمي (شعراء الجيل). أبو القاسم كرو من خلال الكتب المتلاحقة التي أصدرها عن أبي القاسم الشابي منذ عام 1952 كان دائماً يقدم مختارات من أفضل قصائد الشابي إلى درجة أن الأستاذ عمر فروخ عندما أصدر كتابه عن أبي القاسم الشابي وطوقان سنة 1954 - قبل طبع الديوان - تحدث عن شعر الشابي باستفاضة لأنه لم يكن في حاجة إلى الديوان، المفارقة الطريفة أن الديوان عندما طبع سنة 1955 لم يقدم صورة مغايرة للصورة التي عرفتھا الذائقة العربية بواسطة الكتب الثلاثة التي أشرت إليها والقصائد التي أصبحت مشهورة، ومقارنة بسيطة بين ما اختير للشابي في هذه الكتب وما في الديوان، سنجد أن ما في الديوان لا يمثل جديداً بالقياس إلى الصورة التي أصبحت سائدة عن أبي القاسم الشابي وبعد ذلك أعاد أخوه الأستاذ محمد أمين الشابي طبع الديوان - وللأسف - أضاف إليه القصائد التي رفض الشابي شخصياً أن يضعها في الديوان (لأن هذه القصائد أصلاً كان الشابي نفسه يراها قصائد رديئة القيمة فلم يضعها في الديوان) واعتذر عن المعلومات التاريخية التي قد تبدو طويلة ومملة ولكنني لم أذكرها إلا لكي أوضح أن الشابي كان مقروءاً ومعروفاً قبل طبع الديوان عام 1955، وأن طبع الديوان في القاهرة لم يضيف إلى هذه الصورة الكثير على مستوى الذائقة العامة وإنما أضاف بعض القصائد بالنسبة إلى المتخصصين، ومن ثم الحكم (أو التصور) بأن تأخر نشر ديوان الشابي قد أثر بالسلب أظن أن المسألة تستحق المراجعة والمراجعة الكثيرة.

يبقى سؤال آخر وأخير. فيما يتصل بالكلام الذي قاله الدكتور الطريسي والخاص بالعلاقة الوردية التي رسمها بين المغرب والمشرق، وأنا أشكره على هذه النزعة الرومانسية، ولكنها ليست واقعية، لأن العلاقة بين الشابي، والذي قدمه إلى الحياة الثقافية أبي شادي كانت كالعلاقة بين مجموعة من المثقفين المغاربة في تونس، والمثقفين المشاركة في مصر على سبيل المثال، علاقة قائمة على ما يمكن أن نسميه بالتضاد العاطفي، فيها إعجاب ونفور، ومن الطريف أن رسائل الشابي بها رسالة شديدة الدلالة لا أدري لماذا لم يلتفت إليها الدكتور الطريسي، الشابي أرسل رسالة إلى صديقه يخبره فيها أن أبا شادي قد طلب منه أن يكتب مقدمة لديوان «الينبوع»، وبالفعل كتبت المقدمة ونشرت في سنة 1934، ماذا يقول الشابي في الرسالة؟ يقول له: جاءت لنا الفرصة (وأنا أعبر عن الفكرة بأسلوب) لكي نري إخوتنا في المشرق أن ليس من حقهم أن يتصوروا عن أنفسهم هذه الصورة المبالغ فيها، وخص المصريين بهذه الصورة، وأنه سيكتب مقدمة تريهم في مصر والمشرق كيف أن في المغرب من يستطيعون أن يتحدثوا في الشعر وفي النقد الأدبي مثلهم وربما أكثر. هذه الرسالة بالغة الدلالة، وأنا أظن أنها كانت البداية لهذه العلاقة المتوترة التي رايناها بعد ذلك تنظيرًا فلسفيًا في كتابات محمد عابد الجابري وبعض الإخوة في المغرب العربي، وأظن أن من الأمانة العلمية - خصوصًا إذا كنا في مستوى علمي مثل هذا المستوى - أن نكشف عن هذه العلاقة المتوترة بين المشرق والمغرب، لا بقصد تعميق الهوة، وإنما تأكيد نوع من الحوار الذي يمكن أن يطور هذه العلاقة ويضيف إليها، وأظن أن الحديث عن هذا النوع من التوتر يمكن أن يثري الصورة التي عندنا عن أبي القاسم الشابي، وعن علاقة المشرق بالمغرب، وبذلك نستبدل بالخطاية الشجية التي قدمها لنا الدكتور الطريسي علمًا واقعيًا يعمق هذه العلاقة، وشكرًا على صبركم عليّ.

عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور الزميل جابر عصفور على تدخله، وسأعطي الكلمة للاستاذ كمال عمران، وقبل أن يتكلم أرجو أن يعمل على حضور أستاذنا الكبير أبو القاسم كرو

ليجيب على الأسئلة التي طرحت عليه فهو مرجعنا - ربما الوحيد - في مثل هذه المحاور.

الكلمة الآن للأستاذ كمال عمران، فليفضل.. شكرًا.

الدكتور كمال عمران

لدي ملاحظتان تتعلقان بالكلمة التي ألقاها الدكتور أحمد الطريسي أعراب الملاحظة الأولى هي بغض النظر عن الكتب التي أثبتت شعرة للشابي حينما شاركت الأستاذ أبا القاسم محمد كرو في ضبط دليل الباحثين في العمل الببليوجرافي انتبهنا إلى أن الدراسات عن الشابي ليست بالكثرة التي نتوهم بل إنها تخضع لمراحل تاريخية حري بنا أن ننتبه إليها وقد انتبهت إليها أيضًا من خلال قراءتي للورقة التي قدمها الأستاذ أحمد الطريسي، هذه الدراسات يمكن أن نقسمها إلى - وخاصة الكتب المفردة - أقسام ثلاثة، قسم أول له فضل التوثيق، فضل التعريف، والأصل فيه يعود إلى الدراسات التي قام بها الأستاذ أبو القاسم محمد كرو، ولكن الأعمال من هذا القبيل التي جاءت بعده كانت تتميز بنفس تمجيدي وبطريقة انطباعية في كثير من الأحيان، ووجدت الورقة تركز عليها، وتأخذ منها وتتعامل معها. في النوع الآخر من الدراسات وهو منزلة بين المنزلتين وجدت صدى لهذا أيضًا في هذه الورقة، ولكن يوجد نوع ثالث من الدراسات والتي بدأت في الثمانينات، لأن أغزر ما كتب عن أبي القاسم الشابي بلا جدال هو في الثمانينات، هذا من خلال العمل الببليوجرافي الذي قمنا به وإذا استطعنا أن نركن إلى الإحصائيات في هذا المجال. وهناك عمل آخر ثالث وهو في نظري مهم يمكن أن نسميه العمل المخبري بل المجهرى، لأنه يقوم على التفكير وعلى الدراسات، وله أصل أعمال قدمها الأستاذ الكبير الجليل توفيق بكار، ولها امتداد - في نظري - مهم جد هو الكتاب الذي أصدرته (بيت الحكمة)، ولم أجد في جل الدراسات الانتباه إليه إلا قليلًا عن (الشعرية والشابي نموذجًا) والأستاذ حمادي صمود له عمل في هذا الكتاب وقد أشرف على الجماعة انطلاقًا من نص جامع يعود بنا إلى الرؤية الشاملة التي تحدث عنها منذ حين الأستاذ أعراب. ولكن من خلال العمل المخبري النواة التي يمكن أن تبشر بدراسات بهذا النفس العلمي الذي نريده والتي تتعلق بأبي القاسم الشابي. هذا الكتاب حينئذ - في نظري - هو البداية العلمية

التي تبشر بنور جديد مخبري في التعامل مع شعر الشابي، وحينذاك يمكن أن نقول إن للشابي هذه المكانة التي نسمعا عنه ولكن انطلاقاً من هذا العمل المخبري التفكيكي الذي - في نظري - لن يبتعد بنا عن هذه الرؤية الشاملة التي تحدث عنها الأستاذ أعراب ولكن بطريقة أخرى من خلال هذا الأثر وهو (الشابي نموذجاً) ولا أتصور أنها ستخرجنا عن صورة لأبي القاسم الشابي قد نحسها حدساً ولكن سنجد بها الأعمال المخبرية لموقفه من الإنسان لموقفه من الواقع ولقيمة أبي القاسم الشابي على الأقل في الظرف الذي كان يعيشه، هذا يؤدي بي إلى الملاحظة الثانية.

الملاحظة الثانية إن أردنا أن نبحث عن تأثير في تونس لأبي القاسم الشابي في مجال الشعر في نظري أن من العسير جداً أن نجد تأثيراً واضحاً في شعراء تونس من أبي القاسم الشابي انطلاقاً من مصطفى خريف، انطلاقاً من عبدالرزاق كركابا وديد من الشعراء ولكن - وهذا يدعو إلى التأمل - نجد امتداداً لأبي القاسم الشابي في النثر وخاصة عند محمود المسعدي وأنا - شخصياً - حينما أقف عند (حدث أبوهريّة، قال المسعدي) عند (المسافر) وعند كتابه المسرحية الرواية، فإننا نجد امتداداً لأبي القاسم الشابي فهل هذا يعني أن الشعر في تونس على الأقل كان قد تجذر في طريقة من القول تجعله راسباً في النمطية قائماً على العمود والعيار؟ أو على الأقل يحاول أن يحتذي هذا الحدو دون أن يقدر على أن يرتقي إلى نوع من الصياغة الشعرية ومن الخطاب كما نجده عند أبي القاسم الشابي هذا إلى حدود لا يمكن أن يكون الحكم مطلقاً، ولكن جيل الشعراء في الأربعينات وفي الخمسينات لانتج له هذا الصدى الواضح من أبي القاسم الشابي .. شكراً.

١. محسن الموسوي

لدي ملاحظات طفيفة في واقع الحال تتعلق أولاً بالبحث المطول الذي قدمه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله، وبعد ذلك سأعرج قليلاً على بحث الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي أعراب. في بحث الدكتور محمد حسن عبدالله كان يودي أن ينظر ملياً إلى نازك الملائكة مادام هو بصدد قضية التأثيرات، ولاحظت أنه تطرق إلى كتاب أحد الباحثين في قضية الحزن لدى نازك الملائكة وعلاقة ذلك بالشابي. في واقع الحال كتبت نازك الملائكة

كما نعلم في عام 1953- كما أظن - بحثاً (حول الشعر والموت) تناولت فيه بالمقارنة اثنين من الشعراء الذين خصهم الدكتور محمد حسن عبدالله بالذكر وهم الهمشري - طبعا - من جانب والشابي من جانب آخر، والمهم في مثل تلك المداخلات التي قدمتها نازك الملائكة مبكراً والتي وضعتها أخيراً في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» المهم في تلك المقدمة هو المهاد الرومانسي عموماً لحركة شعرية كلية في مفاهيم أساسية تطرق إليها لاحقاً الدكتور أحمد الطرسي على أنها موضوعات كونية، نعم كانت هذه الموضوعات شواغل أساسية، موضوعات الموت والحزن والحب، وما إلى ذلك موضوعات كونية طبعا والرومانسية لم تكن تأنف من هذه الموضوعات وإنما نعلم أن الحركة الرومانسية عموماً اهتمت بهذه الأفاق أولاً، وبعد ذلك اهتمت بما يسمى بالتجربة والفن، هذه القضية على الصعيد النقدي لا بد لنا أن تكون واضحة في الأذهان، ولكن مرة أخرى أستدرك وأقول: إن ما قيل من قبل نازك الملائكة في قضية تشابه الشابي والهمشري بجون كيتس تخصيصاً يقود إلى مثل هذا المهاد الرومانسي، أي أن الشاعرين كانا قد تأثرا بمهاد أوسع هو المهاد الرومانسي لا سيما المهاد الإنجليزي، سواء جاء إليهما مباشرة أو عبر مدرسة الديوان أو ترجمات متفرقة أخرى، ومفهوم الموت وطبيعة معالجة نازك الملائكة لربما دلت على وجود تأثير فعلي للشابي في بعض مفاهيم نازك الملائكة ولكنها في تلك المقالة حاولت أن تستدرك كثيراً وحاولت أيضاً أن تفرق بين موقف الشابي من الموت، وموقف الهمشري من الموت وموقف جون كيتس من الموت.

المهم في هذا الموضوع إذن هو ما يشترك فيه هؤلاء الكتاب والشعراء، مقدار تأثيرات الشابي في مرحلة لاحقة، المهاد الأوسع لكل هذه الحركة أي المهاد الرومانسي، إذا ما جئنا إلى هذا المهاد الأوسع عند ذلك يمكن لنا أن نتوصل إلى قنوات أكثر دقة بشأن التأثير والمؤثر، طبعا التحفظ الذي أبداه الدكتور عز الدين في هذا الصباح حول هذا المفهوم، مع وجود هذا التحفظ في الذهن ومع إبقاء هذا الموضوع متسعا لمفاهيم أخرى متجددة صحيح أنفق معه في هذا التحفظ، ولكن من جانب آخر لكي نستوعب حقيقة ما جاء مباشرة أو بالواسطة أو ما جاء من تأثير لاحق مباشرة أو بالواسطة، لا بد لنا أن نضع حركة الشعر العربي في مهادات أساسية وعند ذلك نستجلي طبيعة المؤثر بشكل أصيل.

أقدم بعد ذلك - إنن - إلى ما قدمه الأخ أحمد الطريسي ابتداء من الصفحة الثالثة والتي حاول فيها أن يفرق بين قضيتين: على أن الرومانسية تختلف ضرورة عن مفاهيم أساسية أو مفاهيم كونية أو كلية أو أصلية أو كبيرة أو شاملة كما تكررت هذه المصطلحات في البحث، هذه المفاهيم على الرغم مما يبدو فيها من نزعة اتباعية جديدة على سبيل المثال ولكنها أيضاً كانت قائمة في المفاهيم الرومانسية الأوروبية، عندما نستذكر مثلاً مفاهيم شيلي نعلم جيداً أن هناك مفاهيم كونية، وهناك أيضاً مفاهيم أخرى تخص التجربة هذه المفاهيم لا بد أن تكون واضحة في الذهن، ولهذا يمكن أن نخصص الشابي والحركة الرومانسية أولاً قبل أن نتطرق إلى قضية أخرى وتتصرف على أنه ربما كان متأثراً أو أخذاً بمدارس أخرى أو ربما كان نسيج وحدة كما حاول الأستاذ أحمد الطريسي أعراب أن يقول. المشكلة الأخرى التي نجمت عن مثل هذه المداخلة أو عن مثل هذا التداخل تخص قضية الخيال، هل تاكنا نحن أن الشعراء العرب والمثقفين العرب في العقود الأولى من القرن العشرين قد فهموا الخيال عريباً أي كما ورد عند ابن عربي، وكما تطرق إليه الدكتور جابر عصفور في الصورة الفنية على سبيل المثال؟ أم هل أن هذا الفهم جاء لاحقاً؟ وأن الفهم الأولي في العقود الأولى كان فهماً قاصراً من خلال قراءة مجزوءة لمفاهيم الخيال كما جاءت أيضاً عند كوليردج على سبيل المثال وتفريقاته الأساسية لأننا نعلم أن القراءة المتأنية التي جرت لقضية الخيال في الأدب العربي جرت لاحقة... أنطون غطاس كرم في نهاية الأربعينات وفي مطلع الخمسينات.. روزي غريب من جانب.. الدكتور إحسان عباس.... سهير القلماوي، .. عز الدين اسماعيل، هذه الدراسات الأساسية التي تناولت مفهوم كوليردج للخيال جاءت متأخرة، متأخرة تماماً، أما الفترة السابقة وحتى عند العقاد وعند جماعة الديوان لم تكن القراءة متأنية لمفاهيم كوليردج إنما كانت ظاهرية وشكلية لم تتأسس بعد، كما أنها لم تكن منتمية أساساً لمفهوم الخيال عند ابن عربي وعند المتصوفة العرب إطلاقاً وشكراً لكم..

الدكتور محمود مكي

سوف أكون مختصراً بقدر الإمكان، هناك ملاحظتان لي صغيرتان متعلقتان بجزئية من جزئيات بحث الأخ الكريم الدكتور محمد حسن عبدالله ولكن هذه الملاحظة الجزئية

تنتمي إلى الملاحظة العامة التي سبقني إليه الدكتور محيي الدين اللانقاني والدكتور منصور الحازمي، هذه الملاحظة الجزئية أقول إنها تدخل في ذلك الإطار العام، إذ يظن أن تمجيد شخصية المدرس أمر واجب والمبالغة في هذا التقدير، وأنا أظن أنه يجب أن نضع الأمور في نصابها، وفي ذلك تكريم للشخص المدرس نفسه، وفي ذلك أيضاً التزام بأمانة الدرس والعلم.

الملاحظة متعلقة بفكرة كراهية المدينة، أو المواجهة بين المدينة والقرية، وهي فكرة أشار إليها الدكتور محمد حسن عبدالله في بحثه وقال: إنه السابق إليها وهذه الفكرة تكرر أيضاً لما ذكره الأخ الدكتور محمد عصفور في بحثه الذي استمعنا إليه في هذا الصباح، والذي أشار إلى نفس هذه الفكرة وسماها (النزعة الرعوية) وقال إنها دخيلة على الأدب العربي. في حقيقة الأمر هذه الفكرة موجودة في الأدب العربي منذ زمن بعيد، هذه المواجهة ما بين الحاضرة والبادية أولاً في الأدب العربي، ولعلنا نذكر الشاعر الذي قال:

فمن تكن الحضارة أعجبتَه
فماي رجـال بادية تـرانـا

ولعلنا نذكر أيضاً بنت النعمان بن بشير التي حملت إلى دمشق والتي قالت أبياتاً اذكر منها قولها:

لبـيـت تـمـرح الأرواح فـيـه
أحب إلى من قـصـصـر مـنـيف
ولبس عـبـاءة وتـقـر عـيـني
أحب إلي من لبس الشـفـفـوف

ثم بعد ذلك في العصر العباسي حينما نضجت الحضارة الإسلامية نجد المتنبي على سبيل المثال يشيد بالأعرابية فيقول:

حـسـن الحـضـارة مـجـلـوب بـتـطـريـة
وللبـداوة حـسـن غـيـر مـجـلـوب

فإذا تقدمنا في الزمن بعد ذلك وجدنا الشريف الرضي وتلميذه مهيار الديلمي يتخذان ذلك مذهباً في الشعر، مذهب (البدوية) ومذهب (البدواة) في مقابل (المدينة

والحضارة)، بل إنهما يرسمان للصحراء صورة مذهبة اتبعها الشعراء فيما بعد، وهناك شاعر أقرب إلى الشابي عاش في الأندلس هو أبو عامر بن شهيد، نجد عنده هذه الفكرة أو النزعة الرعوية تمامًا في قصيدة له يقولها في آخر حياته وقد توجه بها إلى صديقه ابن حزم يقول فيها:

ولما رايت العـيش ولى براسـه
وايقنت أن الموت لا شك لاحـقي
تمنيت اني ساكن في غـيابة
باعلى مهب الريح في رأس شـاهق
انز سقيط الحب حيث وجـده
وحيداً واحسـو الماء بين المـفالق

هذه الفكرة - كما نرى قديمة - وموجودة ومتكررة في الأدب العربي، فكرة المواجهة بين البداوة والحضارة، أو بين المدينة وبين الحياة الرعوية كما نرى في شعر ابن شهيد، والذي يلفت النظر أن شعر ابن شهيد هذا متضمن في كتاب «الذخيرة» ونحن نعرف أن نسخًا من مخطوطات الذخيرة كانت موجودة في تونس وهي نسخ جيدة اعتمد عليها الناشرون فيما بعد، ولا استبعد أن يكون الشابي في نهمه للقراءة قد اطلع على شيء من ذلك، لست أريد أن أقول بذلك فكرة السرقات الأدبية في البلاغة العربية، وإنما أقول إنه من الممكن أن يكون قد اطلع على هذا، أو اطلع على هذه الفكرة أيضًا في الشعر العربي القديم، لا على سبيل السرقة، وإنما على سبيل التشبع بالفكرة نفسها.

الملاحظة الأخرى متعلقة بمسألة الخيال، وقد دار نقاش كثير حول هذا الموضوع، تحدث الأستاذ الدكتور الحازمي عن أن هذه الفكرة موجودة عند العقاد، وأنا أضيف إلى العقاد، أحمد أمين وتوفيق الحكيم، أحمد أمين في فجر الإسلام أيضًا ذكر ذلك ونقل كلامه عن بعض المستشرقين الأوربيين الذين عمموا الفكرة لا على العرب فقط وإنما على الفكر السامي، وقالوا إن الفكر السامي فكر جزئي ليس فيه النظرة الشمولية وهي فكرة قالها من قبل راين هارت نوزي ثم كررها كثير من المستشرقين الأوربيين، والطريف أن بعض المستشرقين الأوربيين أنفسهم - بالإضافة إلى العرب - هم الذين قد ردوا على هذه الفكرة وإنكروها، وأذكر من بينهم المستشرق الأسباني بدرو مارتينامونتابت، ومستشرقًا

آخر اعتمد على التراث الاندلسي بالذات في إثبات خطأ هذه النظرية وهو الفرو جالميز الذي اعتمد على أساطير المورسكيين، هؤلاء المسلمين الذين كانوا آخر بقية الشعب الاندلسي في اسبانيا، واعتذر عن الإطالة، وشكرًا سيدي الرئيس.

الدكتور ماهر حسن فهمي

الواقع أن الباحثين اللذين استمعنا إليهما يتسمان معًا بالمبالغة، وسأضرب نماذج من هذه المبالغات: الدكتور محمد حسن يقول: الشابي مبتدع المجاز الذي يضاف فيه الحسي إلى العقلي أو المجرد مثل: دموع الجحيم.. إلى آخره، وكلمة الابتداع في اللغة تعني الإنشاء على غير سابق، كأنه شيء جديد، ونحن نعرف أن الحسي المضاف إلى العقلي موجود منذ امرئ القيس عندما كان يقول:

أيقظتني والمشرفي مضاجعي

ومسنونة زرق كانياب اغوال

وقال البلاغيون: إن التشبيه لا يؤدي في النهاية إلى اختصار الجهد العقلي - كما يقال - لأن الأنياب معروفة والغول غير معروف على التحقيق ثم بعد ذلك ينتشر هذا اللون عند كل الشعراء إلى أن يصل إلى قمته عند أبي تمام والبيت المشهور:

لا تسسقني مساء الملام

فيقال عندما ماجاء إليه أحدهم بكأس وقال: (إملأ لي هذه الكأس من ماء الملام)، قال له: (إن فاعطني ريشة من جناح الذل) حتى في القرآن موجود (جناح الذل) في قوله تعالى: (واخفض لهما جناح الذل)، وإذا أردت .. أسرد لك عشرات .. مس الحق -عض الزمان - ظهر الصبا - بنت الدهر - جفن الردى.. إلخ.

ثم يقول الدكتور محمد حسن مرة ثانية في موضع آخر: أحصيت عشرة مواضع من الشوارد التي انفرد بها الشابي، وسبق إليها .. مرة ثانية .. انفرد .. وسبق .. وما إلى ذلك. وقد يستطيع كل واحد منا أن يرد صورة أو موضعًا من هذه المواضع العشرة إلى شاعر قديم، منها مثلاً:

إن الحبيبة وماء تدوي به حلم

أليست هذه من قول المتنبي:

هون على بصير ما شق منظره

فإنما يقظات العين كالحلم

ترك المبالغة وبتناول نقاطاً أخر، يقول الدكتور محمد حسن عبدالله: أصدرت نازك الملائكة ديوان «عاشقة الليل» 1947 و«شظاياورماد» سنة 1949 وكان السياب يجهد في مباراتها فأصدر «أزهار وأساطير» سنة 1950، مادامت القضية قضية مباراة وجهد، وسبق، إذن فلا.. لأن السياب أصدر «أزهار ذابلة» عن مطبعة الكرنك بالفجالة في القاهرة سنة 1947 مع ديوان نازك سنة 1947، ومن هنا جاء الاختلاف من منهما سبق في أول قصيدة من قصائد الشعر الحر: «الكوليرا» أم قصيدة «هل كان حباً» المنشورة من ديوان «أزهار ذابلة»؟ ثم أصدر بعد ذلك ديوان «أساطير» عن مطبعة الغري بالنجف سنة 1950، ثم جمعها بعد ذلك في ديوان آخر وطبعه في بيروت في مرحلة متأخرة، وليس سنة 1950

«الغاب» التي تكررت عند الشابي مرة ومرة ومرات، هذه مأخوذة من تأثير جبران ابن لبنان بغاباته والعائش في أمريكا. هذه القضايا موجودة في الشعر العربي القديم وليس عند الشابي، فالتكرار هذا ذكره الحارث البكري في حرب البسوس:

قرباً مربط النعام مني

كررها في عشرين بيتاً، فالتكرار موجود من قديم، ثم بعد ذلك المقابلة بين الأضداد وهي الطباق وهو موجود وأكثر منه أبوتام وأكثر منه المتنبي، والقصص كثيرة جداً في هذا الموضوع. بعد ذلك هناك ملاحظات أخرى كذلك فيها نوع من المبالغة كمثل الإسراف في تنويع القوافي عند الشابي أدى إلى إعادة النظر في الموسيقى بصورة عامة مما أدى إلى شعر التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر، صعب جداً أن نربط بين الشابي وبين شعر التفعيلة بأي صورة من الصور لأن شعر التفعيلة جاء من وحدة الإيقاع ولاعلاقة له بالقوافي، تغيير القوافي هذا موجود من أيام الموشحات والإسراف فيه لم يؤد إلى نشوء شعر التفعيلة فهذه قضية أخرى مختلفة تماماً.

هناك ملاحظات أخرى أيضاً عند الدكتور محمد حسن عبدالله، أستغني عنها لأنقل إلى الزميل الدكتور أحمد الطريسي، وأنا مندهش حقيقة من عباراته ومبالغاته الكبيرة، يقول: إنني مع رأي أستاذنا أبو القاسم كرو الذي جعل الشابي أعظم شاعر أنجبته الأمة العربية، أعظم! يعني أفعال التفضيل وهذا كان من الأحكام النقدية الأولى قبل أن يتحول النقد إلى نقد منهجي فكانوا يقولون: هذا أغزل بيت، وأمرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنايفة إذا كذا.. حتى في هذا كانوا يقولونه في موقف معين وليس على الإطلاق: لأن أعظم شاعر في حاجة إلى حصر كل الشعراء وإلى دراسات تنتهي منها إلى أنه فعلاً أعظم شاعر وهذا مالم يحدث.

نقطة أخرى.. الباحث يقول في تعريفه للشعر عند الشابي «هو ما تسمعه وتبصره في ضجة الريح وهدير البحار ونسمة الوردة الحائرة والنغمة المغردة ووسوسة الجدول وفي دمدمة النهر وفي مطلع الشمس وخفوق النسرة» هذا من قول العقاد، وهذا القول موجود في الرسائل، والرسائل كتبت من سنة 29 إلى سنة 34، وهذا منشور في الصحف ومجموع في كتب العقاد، يقول: «الشاعر يسمعك الخليقة الأولى منقولة في لفظ، والسماوات والأرضين منظومة في لحن، يستوعب ذلك ثم يرسله أرواحاً هائمة وشياطين حائمة وعرائس ترقص وطيراً تغرد وزهراً يضوع ومعاني يمتلئ بها جو الدنيا حياة ويزدحم بها جو النفس أملاً» فالشابي ليس مبدعاً ولا مبتدعاً في تعريف الشعر وإنما هو متأثر بالعقاد في هذا، وأمر آخر أكثر من نصف البحث في مفهوم الشعر عند الشابي وهو موضع بحوث أخرى، ولذلك جاء صلب البحث شديد الإيجاز أقرب إلى مجموعة من الخطوط العامة أو الأحكام العامة، فالشابي أثر في شعراء الرومانسية وأثر في الواقعية وأثر في تيار الحداثة.. ومن الصعب جداً أن نحكم هذه الأحكام شديدة العمومية، والمفروض أن نكون أكثر موضوعية من هذا بكثير، وشكراً للباحثين والسلام عليكم.

الدكتور عبدالهادي القازي - رئيس الجلسة

شكراً للزميل الأستاذ ماهر فهمي على تدخله القيم، وأرجو قبل أن أعطي الكلمة إلى أستاذنا الجليل عبدالقادر القط أن أبلغ السادة الحاضرين بأن اللانحة طويلة جداً، وأن الأمانة العامة للمؤتمر تريد أن تبلغنا بعض المعلومات التنظيمية بآخر الجلسة، وما يزال

امامنا الآن 14 متحدًا، فرجائي إليهم إذا ما أرادوا أن نحتفظ ببرنامجنا أن يركزوا مداخلاتهم ما أمكنهم التركيز على المحاور الأساسية.. وإذا أقدم بالشكر سلفاً لهم، وأرجو أن يتقدم أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط لإلقاء تدخله.

الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط

شكراً ، أود أن أوجه الشكر إلى الدكتور محمد حسن عبدالله لهذا الجهد المبذول في بحث أو شك أن يكون كتاباً كاملاً فيه كثير من التحقيق والتأريخ والموازنة ودراسة النصوص، لكن كما لاحظ كثير من الزملاء الذين سبقوني إلى الحديث، أن المحبة والرغبة الطيبة في الحفاوة قد تقضي بالناقد إلى بعض الآراء التي تثير كثيراً من الجدل، ويبدو أن البحوث التي سمعناها بالأمس وسمعناها الآن أو سمعناها في الصباح، ربما كلها تركز على قضية التأثر، من؟ أثر في من؟ والحقيقة أننا إذا ما درسنا أية حركة شعرية كبيرة يمكن أن تسمى مذهباً، فلا بد أولاً أن نتصور أنها نابعة من تطور حضاري محلي قد يتأثر بروافد أجنبية، ولكنها جاءت لتعبر عن هذا التحول الحضاري في دائرة فكرية وفنية واسعة تضم دوائر كثيرة متمثلة في بعض الشعراء أو جماعات من الشعراء، هذه الدائرة لها سماتها المشتركة بين كل الشعراء ولا يمكن أن يقال إن هذا قد تأثر بهذا، ثم هناك تميز فردي في دوائر صغيرة، قد تتمثل في شاعر واحد أو في بعض الشعراء معاً، ولذلك وإن كنت أود أولاً قبل أن أسترسل في هذه المسألة أن أشير إلى أن الدكتور محمد حسن عبدالله بذل مجهوداً كبيراً في تأريخ ظهور الدواوين لكي يثبت - وهذا فعلاً متصل بقضية التأثير والتأثر - أن الشابي كان سابقاً للشعراء في نشر دواوينه أو قصائده، في الواقع أنه أرخ لصدور دواوين هؤلاء الشعراء ولكنه لم يؤرخ لنشر قصائد هؤلاء الشعراء، هؤلاء الشعراء كانوا ينشرون منذ العشرينات في الصحف وفي المجلات الكثيرة ومن الصعب جداً أن نقول من سبق من؟ ثم أعود إلى الحديث عن التأثير والتأثر وعن المحبة البالغة والرغبة في التكريم التي تقضي أحياناً إلى المبالغة كما لاحظ كثير من المتحدثين، رأى الدكتور محمد حسن عبدالله أن الشابي زعيم الشعر الرومانسي، وأن محمود حسن إسماعيل كان يترسم خطى الشابي، «كما أنها ستكشف لنا الطابع المشترك بين شباب هذا الجيل الذي ينتمي إليه شاعرنا، كما ستكشف إلى أي مدى كان قدوة لهم ... مؤثراً

فيهم .. موحياً لهم» هذا كلام في الحقيقة ينبع من غيبة دراسة النصوص فالدكتور حسن وبعض الأساتذة يدرسون النصوص للاستشهاد ببعض الحقائق، في غيبة درس النصوص من الناحية الفنية، فهناك بون كبير لمن يطيل النظر في شعر الشابي وشعر محمود حسن إسماعيل فنياً لا لأنهما يشتركان فيما أسماه: «تشخيص المعنوي» ولكن في تركيب العبارة الشعرية وفي المعجم الشعري، يعني من يقرأ الشابي يرى على سطح القصيدة تمامًا سمات الشابي في الإضافات المفردة أو الموصوفة الملحقة بإضافة.. المفردات المتتابعة على سبيل الترادف.. التشبيهات اليسيرة التي لا تقضي إلى صورة مركبة، ومن ينظر في شعر محمود حسن إسماعيل يرى أنه يركب الصورة تركيباً كبيراً ويبدأ من لفظة أو من صورة مجازية صغيرة تتجسم حتى تصبح صورة كثيرة الجزئيات لا بد للناقد والقارئ أن يحلل عناصرها، يعني من يقرأ «عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كذا».. أو «ويراك في صورة الحياة جميلها ودميمها وزميمها وحقيرها.. الخ»، كلها صور تتبع أسلوباً معيناً من السهل جداً اكتشافه وبعيد الصلة بشعر محمود حسن إسماعيل، مع أن الدكتور محمد يعتمد في كثير من الأحيان على الإحصاء، فإنه انتهى إلى حقيقة غريبة: أن ديوان الشابي في غزارته يفوق غزارة إنتاج أي شاعر من هؤلاء الشعراء: محمود حسن إسماعيل، علي محمود طه، حسن كامل الصيرفي، حتى بعد أن امتدت بهم الحياة الفنية نحو ثلاثين عاماً بعد موت الشابي وهذا غير صحيح إطلاقاً، يعني لو قارنت نتاج علي محمود طه أو محمود حسن إسماعيل.. بالذات هذا نتاج ضخم جداً وعلي محمود طه أيضاً وحسن كامل الصيرفي لا يقارن إطلاقاً من ناحية الحجم، لكن أعود إلى مسألة التأثير والتأثر فأقول: إننا نبالغ في هذا وكان الحركة الرومانسية تقوم على فرد واحد ويأخذ منه الجميع ولا يمكن إطلاقاً لإنسان أن يخلق حركة شعرية أو روائية أو أيا كانت طبيعة هذه الحركة.

أما الأستاذ الطرسي فانا سأتجاوز عما سبقني إليه الأستاذ محيي الدين اللانقاني والدكتور منصور الحازمي لأنني فوجئت حقيقة بهذه المبالغة الكبيرة التي تعتبر الشابي شاعراً يتجاوز كل المذاهب الأدبية، وتعتبر أن هذه المذاهب - على حد تعبير البحث - توجهات ظرفية تعد من قبيل المتغيرات، وهذا غريب أن تعد الرومانسية أو الكلاسيكية الجديدة أو الواقعية تغيرات ظرفية من قبيل المتغيرات؛ لأن كل مذهب من هذه المذاهب يمثل

مرحلة حضارية ونقله حضارية كبيرة ليس في الشعر وحده ولكن في السلوك الإنساني بعامة، وإن كان هذا غير واضح في المذاهب الأدبية العربية لأن المجتمع العربي لم ينتقل بعد إلى مرحلة حضارية كاملة، لكن هذه هي حقيقة المذاهب الأدبية. الذي لاحظته والذي يمكن أن أضيفه هنا - إلى ما سبق أن قاله زملاء - غيبة النصوص في هذا البحث وعدم التكافؤ بين شقي البحث، فالبحث يتحدث عن أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية في المغرب العربي، ويسمي بعض الشعراء منهم عبدالكريم بن ثابت وعبدالمجيد بن جلون، وتلثا البحث أو أكثر في الحديث عن الشابي، ثم حين ينتهي إلى مسألة التأثير والتأثر لا يذكر بيتاً واحداً للشابي ولا بيتاً واحداً ممن تأثر بالشابي، وهذا غريب في دراستنا للشعر، أصبحنا نحيله إلى قضايا ولا نعتمد النص ونستخرج القضية من داخل النص، بل نبدأ بالقضايا ونستشهد بالنص أو نتجاهل النص تجاهلاً تاماً كما في هذا البحث. الرومانسية كما قلت دائرة واسعة تضم دوائر صغيرة، وعبدالكريم بن ثابت، وعبدالمجيد بن جلون من هؤلاء الشعراء الرومانسيين الذين كانوا يعيشون في صميم الوطن العربي وكانوا يدرسون في الجامعة المصرية وكانوا يقرأون للشعراء في المشرق والمغرب فلماذا يقتصر تأثرهم بالشابي؟ وإذا كان تأثرهم بالشابي مجرد أنه قريب من المكان الذي يعيشون فيه في المغرب فهذا شيء غير مقبول في البحث العلمي، ولم يكن الشابي بأعلى الأصوات الشعرية الرومانسية فقد كان هناك مثلاً إيليا لبوماضي، وكان هناك محمود حسن إسماعيل وكان هناك علي محمود طه وشعراء آخرون كثيرون، ولكن أحياناً - وهذا يكون من حسن حظ بعض الفنانين والشعراء - أن تشيع بعض الأبيات التي تناسب مرحلة من المراحل، ولعلنا نذكر كيف استهلك الإعلام العربي بيتيه المعروفين:

إذا الشـــــــــعب يومـــــــــاً أراد الحـــــــــياة

ليس هذا غرضاً من شأن الشاعر الكبير أبي القاسم الشابي، ولكني أريد أن أقول: إن الحركة الرومانسية كأي حركة أدبية كبيرة تنبع من واقع داخلي يتأثر أحياناً أو قد لا يتأثر بمؤثرات خارجية ويمثله كثير من الأبناء سواء كانوا في الرواية والشعر ويشتركون بالضرورة - مادام هذا نابغاً من واقع يعيشونه جميعاً - في كثير من السمات وينفرد أحدهم بون الآخر بسمات أخرى.. وشكراً

هل غادر النقد من مترم ... الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله ناقد يتسم عمله بالجدد والاحتشاد، وما تعليقنا عليه إلا استجابة لدعوته التي أوجهاها في خاتمة بحثه حينما دعانا إلى المراجعة، وما نحن نفعل استكمالاً لهذا البحث ولكي يخرج في أكمل صورة إن شاء الله.

الحكم بالأولية في النقد الأدبي العربي أعتقد أنها مرحلة ينبغي الآن - أو كان ينبغي منذ زمن - أن نكون قد تخلصنا منها ومع ذلك فمازلنا نلمح آثارها بين الحين والآخر، وأعطي لذلك بعض الأمثلة ولا أحصيتها عدداً الحكم بزعماء الشابي لجماعة أبوللو، هذا الحكم لا أقول إنه مردود ولكن قابل للجدل أين محمود حسن إسماعيل؟ وأين ناجي؟ وأين علي محمود طه؟ الحكم بأن الشابي - أول شاعر يجمع بين النزعتين الرومانسية والرمزية - وهذا الحكم وارد في ثنايا البحث - أول شاعر يجمع بين المدرستين الرومانسية والرمزية، أستطيع أن أحاجج البحث بما قاله مارون عيود في كتاب (جديد وقدماء) حينما قال: إن جبران أول من أسس في العربية مذهبين هما الرومانسية والرمزية، وأستطيع أن أضيف إلى ذلك فأحيل الباحث الكريم إلى كتاب (روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة) أعتقد لأبي شبكة، فسيجد أيضاً تأكيداً لهذا الحكم، ولكنني لن أسترسل في هذه الحاجة وإنما أكتفي بالقول بأننا إذا ربطنا أنفسنا في هذا المدار وهو الحكم بأن هذا زعيم وهذا أمير وهذا هو الأسبق وهذا هو كذا... فسوف نظل ندور في حلقة مفرغة فوق أنها غير منتجة، التساؤل الذي طرحه الأخ الدكتور جابر عصفور عن كيف لم يؤثر أو كيف أرجى إخراج ديوان الشابي هذه الفترة الطويلة؟ وطرحه لكي نفكر فيه معاً، أنا أجيب عن السؤال بسؤال - ولعله لا يزيد الأمور تعقيداً - هل لهذا من صلة بنزعة التمرد أو النقد الاجتماعي أو السياسي أو الثورة الفادحة والواضحة على الطغيان المبتوثة في تضاعيف هذا الديوان؟ هل كان يمكن قبل هذا التاريخ في ظل حكم - نعرفه وتعرفونه - هل كان يمكن أن يبرز أو أن يخرج مثل هذا الديوان إلى الوجود؟ هذه دعوة إلى التفكير وإجابة عن التساؤل بتساؤل.

بعض الملاحظات الجزئية: مادام الدكتور ماهر حسن فهمي قد رتب على الدكتور محمد حسن عبدالله سبق السياب سنة 1950، والدكتور ماهر حسن قال سنة 1947 أنا

أوقعكم في حيرة أكثر وأدعي أن السياب قد نشر هذا الديوان سنة 1946، من حفظ حجة على من لم يحفظ؟ البحث في بعض النصوص التي ساقها صنف بعضها موسيقياً على أنها تسودها تفعيلية (مستغلن) يعني لما يقول: «مترنح الخطوات مقروح الكذا وكذا» واقع الأمر أن هذه تفعيلية (الكامل) ولكن اعترافاً ما يعترني بعض الصيغ الموسيقية من زخافات وعلل وكذا، هذه تفعيلية الكامل. الباحث الأخ الكريم الدكتور الطريسي وأرجو أن يعذرني وهذا ليس تهجماً فاننا أكن له كل احترام ولبحثه كل تقدير، ولكنني أقول: إن هذا البحث قد ارتد بنا مرحلة طويلة من التطور النقدي، لأنه أعادنا مرة إلى ما يسمى بالنقد المعياري، وإن أكون مهوماً كما هوم وإنما سأحدد على وجه التجزيء والتفصيل ماذا أعني بالنقد المعياري؟ الوقوع في أسر الغلو .. فالشابي من وجهة نظره صاحب مدرسة ولا أدري ما هي الهوية الفنية لهذه المدرسة؟ إذا كان بمعزل عن الأبوللونيين وعن الديوانيين وعن المهجريين فأتين هذه المدرسة؟ وماهي أصولها الفنية؟ وماهي تجلياتها أيضاً على مستوى الصورة ومستوى الأداء والإجراءات الفنية؟! هذا الغلو - أقصد النقد المعياري - يوقع الإنسان في التناقض، فبعد صفحة أو اثنتين من هذا الحكم بأن الشابي صاحب مدرسة يقول - وهذا ما أتذكره بالنص من كلامه - إن الشابي كان من هؤلاء الشعراء الذين لا يمكن أن نحشرهم في إطار مدرسة بعينها! أي الرايين أصدق وكلاهما من رأي الباحث الكريم؟! سمة أخرى من سمات ما يسمى بالنقد المعياري في هذا البحث الرؤية من الجانب الواحد، فهو لا يرى سوى الشابي على ساحة الإبداع العربي، ويعد - كما أشار بعض الإخوة الكرام - أعظم شاعر أنجبته العربية على الإطلاق، ليس هذا تكريماً للشاعر لأن الشاعر - من وجهة نظري وأرجو ألا أكون مخطئاً - تزداد قيمته بقدر موقعه في نسيج أمته بوجه عام ونسيج جيله بوجه خاص، أما إذا صور على أنه كالنبته الشيطانية التي لا جذور لها ولا أصول في تربة التراث وفي تربة الجيل الثقافي الذي ينتمي إليه فهذا مثلبه له قبل أن يكون محمده له - ماذا كنت أتمنى من صاحب البحث الكريم؟ كنت أتمنى أن يتعقب - وعلى وجه التحديد - أثر الشابي في فلان، في المغرب - الشاعر فلان، الأديب فلان - وأن يتعقب الخيوط الواصلة ما بين الفكر الفني والإبداع الشعري لدى أبي القاسم الشابي وبين هؤلاء الشعراء أو الأديباء الذين تأثروا به، وهذه أمنية بطبيعة الحال لم أجدها في هذا البحث، ويمكن أن أقول بكل صراحة ويكل تواضع: أنني كنت أتمنى أن

أعرف شيئاً من هذا البحث ولكنني خرجت منه دون أن يضيف كثيراً إلى ما كنت أعرفه من قبل وهو عند القياس قليل وشكراً...

الدكتورة نسيم الغيث

بعد أن استمعنا إلى عرض للبحثين عن أثر الشابي في المشرق ثم في المغرب لا أريد أن أجري موازنة بين البحثين من حيث الخطة والشمول والنتائج فأنا لست في موقع الحكم، والباحثان الفاضلان لكل منهما منهجه وأدواته وأهدافه. ولكن لفت انتباهي أن أثر الشابي في المشرق كان أكبر وأعمق وأثرى منه في المغرب ، وهذه النتيجة إذا صحت - وهي صحيحة - كما تدل الدراسات اللتان استمعنا إليهما تدل على أن الانتماء الثقافي أقوى أثراً من الانتماء الجغرافي، إن شاعرنا المحتفى بذكره التونسي من عمق الريف التونسي، ولكن هذا لم يكن جواز مرور يأنن له بالدخول الآمن والسليم إلى دواوين شعراء تونس أو ماجاور تونس من أقطار الوطن العربي، لقد احتاج هذا إلى زمن طويل شهد تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية حتى أصبح مساعاً ومطلوباً، أما في المشرق فقد كان الأمر مختلفاً ولهذا لاغربة أن تكون أبوللو الجماعة، وأبوللو المجلة هي النافذة التي أطل منها الشاعر على جمهوره من أعباء الشعر، هذه القضية تحتاج إلى تمعن جديد في معنى البيئة الثقافية وقدرتها على إنتاج الشاعر العبقرى وتلقي الشاعر العبقرى، والفرق بين ظروف الإنتاج وظروف التلقي.. وشكراً.

الدكتور عزت خطاب

أظن أنني لم أكن آخر المتحدثين ولذلك أجد نفسي قد سبقت إلى كثير من القول ولكنني سأحدث فقط عن قضية واحدة .. قضية منهجية - لها علاقة بمثل هذا المؤتمر والمؤتمرات المشابهة، هذه القضية المنهجية هي دائماً تطرح في مثل هذه الندوات وهي موضوعات كبيرة جداً تكون نتيجتها التسطيع وليس العمق، فأعتقد أن معظم القضايا ومعظم المداخلات التي سمعناها تؤكد لي أو أكدت لي الآن أكثر مما كنت أعتقد قبل ذلك أنها جاءت نتيجة لهذا التسطيع . إذا رأينا فقط حجم البحثين لنجد بحث الدكتور محمد حسن عبدالله ثلاثة أضعاف حجم بحث الدكتور الطريسي لماذا؟ لأنهما أرادا أن يبحثا في

كل شيء وإن يستعرضا كل الأشياء ، ولذلك لم يعطيا أيًا من القضايا المتشابكة العميقة حقها من البحث والنقاش. كنت أتمنى إما أن تخصص لهما أبحاث أو نقاط معينة ومحددة أو هما أنفسهما يخصصان في بحثيهما أو في هذه البحوث المشابهة نقطة أو نقطتين يتحدثان فيها بعمق بحيث نخرج نحن بفائدة أكبر خصوصاً بالنسبة لي، وهذا المجال أنا في الواقع من أكثر الجاهلين فيه وكنت أتمنى أن أخرج بشيء أمسكه في يدي ولكني لم أستطع. الواقع - وأنا اتفق مع الزميل الذي تحدث قبلي في هذا - الواقع أن هناك أيضاً سمة من سمات هذا التسطيع، تجد هناك تداخلاً وتشابهاً بين أكثر من بحث في هذه الندوة لماذا؟ لأن البحوث معظمها استعراضية ومادتها كبيرة وجغرافيتها كبيرة، ولكن لو كانت الجغرافية أو البحث متعمقاً رئيساً لانتفت كثير من هذه القضايا وهذه الهنات الموجودة، الزميلان الباحثان بذلا جهداً يشكران عليه، وأنا أعتقد أن في قدرتهما أن يبحثا هذه القضية بشكل متعمق أكثر لو قصرنا بحثيهما على نقطة أو نقطتين ، مثلاً الدكتور محمد حسن عبدالله، لو قدم لبحثه بمقدمة صغيرة عن الخلفية التاريخية لبحثه ثم - ركز فرضاً - على جزء واحد وهو مقارنة الشابي بقصائد معينة - أو بأعمال معينة عملاً أو عملياً - أعتقد أن هذا يكفي للدلالة على ما يريد أن يقوله، نفس الشيء يمكن أن يقال في البحث الثاني، ولأن جغرافية هذه الأبحاث طويلة تجد التكرار.. يعني مثلاً - الدكتور عصفور الذي لم نسمع ببحثه ولكن قرأناه، يرد بشكل تحاوري على كثير من التساؤل الذي طرحه الدكتور القاضي في البحث الذي ألقى هذه الصباح. وعند حديثهم عن الروافد الرومانسية للشابي الواقع لدي - ولا زال لدي - كثير من التساؤلات والمداخلات في هذا الموضوع لو كان هو الموضوع الرئيسي في ورقة الدكتور محمد القاضي أو هو الموضوع الرئيسي في ورقة الدكتور عبدالله ولكن لا أستطيع أن أداخل لأن الموضوع أكبر من هذا بكثير، فأتمنى في الدورة القادمة أن تحدد موضوعات أقصر ويأخذ الباحثون التعمق كمنهج لأن كثيراً من القضايا - كثيراً من الأشياء معروفة لدى كثير من النقاد فلم يضاف إلينا أي شيء جديد ولكن ما نحتاجه هو بحث قضية مثل القضية التي طرحها الدكتور جابر عصفور ، مثل القضية التي ضرب على وترها - وهو بالنسبة لي وتر حساس - وهو تأثر هؤلاء الرومانسيين بشاعر بعينه، مثلاً الشاعر الإنجليزي جون كيتس تأثر بشكل

مباشر أو غير مباشر، كنت أتمنى أن تكون هذه البحوث بهذا العمق وبهذا التركيز ،
فأرجو في الندوات القادمة أو غيرها من الندوات التي تتشابه في الواقع في هذا التسطيع
أن تكون هناك مواضيع أو موضوعات محددة متعمقة.. وشكراً...

الدكتور عزيز حسين

مما لا شك فيه أن الشابى كان له موقع متميز، وأعتقد أن لشخصيته أكبر الأثر
ونحن نتحدث عن التأثير في ما توصل إليه من خلال الديوان الذي ورثناه عنه، ذلك أن هذا
الشاعر يبدو لي أنه كان ذكياً فطناً وتوافقاً إلى الثقافة العربية من خلال المشرق العربي
الذي كنا نتصوره جميعاً ومن المغرب الأقصى على أنه المعين الأصلي الذي يمتح منه
العرب جميعاً ، ولربما كنا نرى ذلك بعين مثالية في مرحلة ما ، تلك هي المرحلة التي كان
الاستعمار يرين على المغرب العربي بصفة عامة وحتى في عدد من الأقطار المشرقية
الأخرى بصيغة من الصيغ ، ولكنه - كان في اعتقادنا - أشد بالمغرب الأقصى، وهذا
الشاعر التونسي بما بدا عنه من فطنة استطاع بجرأته - لأن تلك سمة أخرى في
شخصيته في نظري - أن يصل إلى خلق عرى مباشرة - صلات مباشرة - بينه وبين
المتقنين والأدباء والشعراء خاصة بالشرق العربي، استطاع أن يتراسل بل أن يندمج وأن
تنشر له أشعار وأعتقد تاريخياً هذه من الأشياء التي يجب أن نشهد له بها وكثيرون هم
أولئك من المغاربة الذين ودوا لو كانت لهم تلك المرتبة التي رقي إليها بمجهوده الخاص،
أقول هذا لأننا حين نتفحص الصفحات التي كتبت وما تبقى لنا من آثار لتلك المرحلة -
مرحلة الثلاثينات والأربعينات وحتى الخمسينات - نجد انطلافاً من المغرب الأقصى تقريباً
نفس التشوف ونفس الشوق، ولكن عديد هم أولئك الذين لم يستطيعوا مثلاً استطاع ذلك
الشابى، ربما هناك المرحوم علال الفاسي الذي مكث بمصر خلال الصراع الذي كان
للمغرب الأقصى ضد الاستعمار خلال الحركة الوطنية ، نعم ربما أسمع صوته شعرياً
كذلك بتلك البقاع، والشئ الذي لا يمكن أن ينكر - كذلك - هو: أن هذا الشاعر فعلاً بما
كان له من صلات استطاع - ربما - أن يطلع مبكراً على ما كان ينشر هناك، وأعتقد أن

هذه ملاحظات يمكن انطلاقاً منها أن نستنتج أشياء ولكن ربما الاستنتاج الصحيح يحتم علينا أن ننطلق من النص نفسه، ونحن نعتمد على النص وعلى المتن الشعري للشابي يبدو لي أننا لا يمكن إلا أن نربطه انطلاقاً من شعره بالحركة ربما التي تتباين أحياناً من مدرسة إلى أخرى، نجده يتمتع ربما من كل مدرسة أشياء ففي شعره أكاد أقول نظرات فهو ينظر إلى الآثار التي تصدر عن تلك المدارس ، سواء منها مدرسة الديوان أو شعراء الرابطة القلمية أو مدرسة أبوللو ، فهو كان - لا شك - ينظر إلى شعر زملائه هناك حين يكتب، وبدون شك أنه لما ذاع صيته واشتهر شعره كانوا ينظرون أيضاً إلى شعره ولكن أن نجزم بأنه كان يخضع لغيره أو يخضع له غيره بشكل من الأشكال في التشكيل الفني، اعتقد أن ذلك نوعاً من المجازفة في الحكم، أما أن نذهب إلى أن نقول بأنه فوق كل تصنيف تماماً، فأرى أن هذا ليس لصالح الشاعر لربما أبلغنا نهاية لا نتوقعها وكأننا نضعه خارج دورة الزمان ونضعه حتى خارج المكان، فلا بد أن هذا الشاعر ارتبط بزمان وبمكان ولا بد أنه قرأ لغيره وتأثر بشكل من الأشكال، ولا بد أنه كان يعجب من بعض الشعر وينفر من بعض ولا بد أن يكون لهذا الشاعر من جراء كل ذلك مواقف تتعدى الفن ونذهب حتى إلى السياسة والمجتمع ، ولذلك ليس لصالح هذا الشاعر أن نجعله - بشكل مطلق - فوق كل تصنيف ، والشعراء في المغرب - مثلاً - كانوا مثل الشابي يتشوفون إلى الحركات الأدبية في الشرق والغرب وعلى الأخص إلى تلك التي كانت بالشرق العربي، وكان الشابي وأنا من أبناء ذلك الجيل - أقصد الأربعينات والخمسينات الجيل الذي عاش الحركة الوطنية بالمغرب - أنكر أننا بالمدارس كنا نقرأ الشابي ولست أدري لماذا كنا نتصور الشابي من ضمن الشعراء المشاركة واهتمت شخصياً بأثر الشابي في الشعراء المغاربة ورأيت له - لا أقول تأثيراً - في شعر عدد من الشعراء شبيهاً ما وأنكر على الأخص شاعراً يعرفه الأستاذ الطريسي وهو المرحوم مصطفى المعداوي وإن لم يعمر هو الآخر، للأسف لم يعيش طويلاً وهو الآخر تخطفه الموت مثلماً تخطف الشابي وهو في ربيع عمره، ولأخيه أحمد المعداوي الذي عرف باسم (المجاطي) في الميدان الشعري في قصائده الأولى نرى أن هذا الشاعر هو الآخر تأثر....

أرجو أن يسمح الأخ العزيز وزميلي وابني أن أذكر بأن الموضوع يتعلق بالتعليق على محاضرتين اثنتين ولا شيء آخر... أمانا الآن سبعة أشخاص لا أدري هل سنتناول العشاء اليوم أولاً؟ أرجو أن تعملوا في حسابكم أن.....

(يقاطعه الدكتور عزيز) .. السيد الرئيس إنكم تأخذون من وقتي واعتذر فسأختصر اختصاراً وأستسمح فإني لا أعلق ولكنني أنطلق من بحثي الزميلين ، وحين أتحدث عن أحمد العدوي أو مصطفى العدوي فإننا أذكر شاعرين ربما كان من المفيد جداً أن ينظر إليهما زميلي الأستاذ الطريسي الذي بذل جهداً مشكوراً في بحثه، وفي الواقع حين قلت ما قلته لم أكن أنشئ وإنما كنت أقول فقط بأننا حين نلج أكبر الإصلاح على أن نجد الشابي مؤثراً بشكل متميز في غيره من الشعراء اعتقد أننا نجازف، في رأيي النقد يجب في مرحلة أساسية - وهي أساسية جداً - أولاً أن ينظر إلى النص وأن يصف قبل أن يحكم حكماً نهائياً، ولعل الحكم النهائي في رأيي لا يمكن أن يكون على قيمة الشاعر وإنما على سمات معينة يمكن أن نحددها بالتدقيق إذا صح أن نقول ذلك حكماً نهائياً فليكن وإلا فيجب أن يغيب الحكم النهائي.. وشكراً..

الدكتور سعيد ياقطين

أنا أسحب تدخلتي لسبب هو أن الوقت الذي كنت أريد التحدث فيه تجاوزته العدد بزمان طويل جداً فأعفيكم من كلامي.. وشكراً...

الأستاذ الطيب صالح

أبدأ بالثناء على المحاضرين الجليلين على محاضرتيهما اللتين استفدت منهما أشد الفائدة، وأقصر كلامي على الأستاذ أحمد الطريسي، وأنا رغم حبي وإعجابي بصديقي محيي الدين اللانقاني ومنصور الحازمي والإخوة الآخرين الذين لاموا الطريسي على مبالغته في حب وتقدير أبي القاسم الشابي أرجو أن اختلف معهم في هذا لأنني منذ زمن أبشر بالنقد القائم على الحب، وأنا في واقع الأمر لا أخذ قضية الموضوعية مأخذ الجد ولا أظن أنه يوجد نقد موضوعي، وأنا أعجبت في واقع الأمر بحب الأخ الطريسي لهذا

الشاعر ربما لأنني لست أكاديميًا ولا أحس بأنني مقيد بهذه القيود التي يقيد إخواننا الأكاديميون أنفسهم بها، وهنا رجل أحب الشاعر وبالع في حبه، وطبيعة الحب المبالغه وغض الطرف عن الأخطاء وفي واقع الأمر - في رأيي المتواضع - أحسن النقد هو الذي يقوم على الحب. لعنه متطرف صحيح إن الشابي لا يمكن أن يكون عنده تصور شامل وواضح ولا أظن أن دوره النقدي مهم، ولكن هذا واضح جدًا من النقاش الذي دار أنه عمل Galvanisation لبقية الآراء أن الناس استثمروا لهذا الحب كما يستثار العوازل حين ينظرون إلى محب، وعندنا في تراثنا أمثلة لناس تطرفوا في حبهم لشعراء، ففي تراث غيرنا عندك - مثلاً الإنجليز بعضهم يظن أنه ربما مارلو أعظم من شكسبير، وبعضهم يقول أن جون دان شعره أعظم من السونيتس الخاص بشكسبير ولكن شكسبير لسبب غامض أصبح هو الرمز لجيل كامل من المبدعين، ونحن نعرف حماسة أبي العلاء للمنتبي، وفيه ناس يعتقدون أن المنتبي ليس بالضرورة أعظم شاعر عربي لكن هذه حماسة مؤثرة، عند الفرنسيين نحن نعرف أن بلزاك تحمس لستندال، وپروس تحمس لبولير وعند الإنجليز مرة أخرى الناقد الكبير ليفيز تحمس لدي انتش لورنس؛ أنا لا أجد في هذا عيباً إطلاقاً، بل أظن أن هذا نوع من النظر إلى المبدعين، ممكن يأتي واحد ينظر إلى المبدع بما يسمى (الموضوعية) وهذا وهم كما نعرف. لماذا الشابي وهو ليس أعظم شاعر في جيله أصبح - لسبب ما - هو الذي سارت بذكره الركبان؟ هل لأنه مات مبكراً؟ هل لأنه جاء من تونس؟ هناك شيء غامض أحياناً يحدث للمبدعين ويجب ألا ننكر هذا الشيء ويجب ألا ننكر إذا جاء أحد وعبر عن حب بالغ إلى درجة التطرف كما فعل أخونا الدكتور الطريسي .. وشكراً.

الدكتور عبدالهادي التازي

شكراً للزميل العزيز على تدخله الطيب، وأرجو إذا كان الأستاذ أبو القاسم كرو موجوداً بالقاعة أن يختصر الكلام فيما طلب إليه أو عرض باسمه، فإذا لم يكن هنا ولا - أعتقد أنه هنا - فإنني سأسمح لنفسني وأعطي الكلمة للأستاذ الجليل محمد حسن عبدالله الجالس عن يميني ليدافع عن نفسه، وأرجو أن يعذرني إذا طلبت منه أن يقتصر على الأشياء الجوهرية لأنه هو بنفسه كان يشكو قبل قليل من طول الجلسة، فليفضل أستاذنا محمد حسن عبدالله.

إنني على استعداد لاختصار الحديث إلى درجة الاعتذار عنه، ولكن فقط سأنشير في دقيقة واحدة إلى بعض ما أسند إلى بحثي ولم أقله وغياب النص من الأيدي يجعل الكلام ينتشر أو يؤخذ كأنه مسلمة في حين أن النص يقول غير ذلك وإنما العيون تلتقط بعض الأسطر ولا يعقل ولا يتصور أن أحداً قرا كل هذه البحوث بتمعن مؤلفيها وأنه أدار الفاظها وأفكارها. فأننا لم أقل - مثلاً - إن الشابي زعيم جماعة أبوللو، ولم أقل إن الشابي أول من جمع بين الرومانسية والرمزية، وكذلك لم أحكم بالأولية إلا أن أقول إنه توسع في كذا. لكن لا أحد يبتدئ شيئاً من عدم، ولا أتصور - أيضاً أن يقال: إن الشابي لم يترك أي أثر بالشرق، وإلا فيم كانت هذه الحلقة أصلاً؟ والقول بأن الأثر محدود أو يتسلل عبر دروب ملتوية خفية لا يعني أن هذا التأثير غير موجود، وصدور الديوان متأخراً لم يقصد به تأخير أثر الشابي وإنما قصد به أنه ظهر في غير مناخه، يعني ظهر والأمة العربية والمجال الثقافي مشغول بقضايا أخرى غير تلك التي كان يمكن أن تثار من الديوان لو أنه صدر في إبانها، فعامل الزمن هنا هو الأساس. احترمت جميع الآراء التي أبدت وأشكر جميع الملاحظات وأرجو أن اتفادها أو أناقشها وأنا أعرف أن هذه ميزة المثقفين وأفة المثقفين معاً.. وشكراً..

تعقيب الدكتور أحمد الطريسي أعراب

منذ البداية أشكر جميع السادة الأساتذة على تدخلاتهم القيمة التي أعز بها وأحترمها لأنه عن طريق هذا التدخلات ستراجع بعض قضايا هذا البحث - ولكنني أعتقد أن القضية الأساسية التي أخذت وقتاً طويلاً من السادة الأساتذة - واعتبرهم حقيقة أساتذتي لأن كل الأساتذة الذين تحدثوا هم أساتذتي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - أسموها «بالمبالغة»، وأخاف أن يكون هذا الحديث عن المبالغة فيه نوع - أيضاً - من المبالغة؛ لأن الموضوع كما أتصوره، خاصة بالنسبة للذين قرأوا هذا البحث بتمعن وتأمل ماذا كنت أهدف إليه؟ قلت مراراً: إنني لن أتحدث عن موضوع أثر الشابي في مسيرة التجربة الشعرية العربية من خلال بعض اللقاءات في الموضوعات أو في الأشكال

التعبيرية أو ما إلى ذلك، وإنما الموضوع سيتعلق بالمبادئ الكبرى. حين جعلت لأبي القاسم الشابي هذه الصفة المتميزة المتفردة استندت فيها إلى مجموعة من القضايا. ما هذه القضايا؟ باختصار شديد: مفهومه لطبيعة الشعر والأدب، وظيفة الشعر في نظر الشابي، طبيعة الخيال في نظر الشابي في موضوع الخيال ذاته - وهذا أصعب موضوع فقط أذكر السادة الأساتذة - لقد قرأنا ما كتبه العقاد وما كتبه أمين الخولي وما كتبه أحمد أمين عن الخيال، وقبلهم ما كتبه نقادنا القدامى وخاصة ما كتبه الصوفية وإمامهم في ذلك ابن عربي في الفتوحات المكية، وقرأنا أيضاً كتاب الأستاذ الدكتور جابر عصفور (مفهوم الخيال) لكن مفهوم الخيال كما عند الشابي.. مفهوم الخيال كما تصوره الشابي .. شيء يختلف، ربما سأعود إلى كتاب «الخيال الشعري عند العرب» لأقراه مرة أخرى، ربما لم أفهم هذا الكتاب ربما، ولكنني سأعود فقط من هذه القضية. حين تحدثت عن تصور شامل ماذا كنت أقصد إليه بهذا التصور الشامل لعملية الإبداع الشعري، لقضية رسالة الشعر لقضية رسالة الأدب إلى آخره؟ وأعتقد - على كل حال - أنا سأأخذ بهذه الملاحظات، وأعتقد باسم العلمية وباسم الدقة العلمية وخاصة في مثل هذه الموضوعات الأدبية .. وجهة نظري تطابق أقولها.. تطابق كل المطابقة وجهة نظر الأستاذ الروائي الكبير الطيب صالح لأنني حين أتحدث عن الشاعر المبدع أو عن الروائي المبدع أتحدث أيضاً في هذا الإطار أجد نفسي معه وأتحدث عنه بحب وإلى درجة القداسة، وعلى كل حال شكراً لكم على هذه الملاحظات وأعدكم بأن البحث سيأخذ بهذه الملاحظات.

الدكتور عبدالهادي القازي - رئيس الجلسة

شكراً للزميل العزيز على تدخله الموجز ونرجو أن نستمتع بكل هذه التدخلات في الكتاب الذي سيصدر، وأرجو مع هذا من الزملاء أن يرجعوا إلى قصة طريفة في نفع الطيب ذكرها المقري نقلاً عن أبي عمران بن سعيد عندما ألف ولده أو أبوه كتاب (المغرب في أخبار الأندلس والمغرب) على كل حال دائماً الآراء هكذا تختلف، وأنا سعيد جداً بمساعدتكم لي وبإماتاعي بهذه التدخلات من أساتذة مرموقين في المشرق والمغرب وأرجو قبل أن أرفع الجلسة أن أطلب من الزميل العزيز مدير عام الندوة السيد عبدالعزيز السريع

أن يتفضل ليعطينا بعض الأشياء التي تتعلق بالأمور التنظيمية سيما وهو الذي يحمل عبء هذه الندوة منذ شهور عديدة.. فليتفضل أستاذنا عبدالعزيز السريع، هل هو موجود معنا في هذه القاعة؟

الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة

نعم سيدي الرئيس.. أشكرك كثيراً ويبدو أن ضيافتك - بما أنك من مدينة فاس - وتسامحك وحبك للجميع قد أخذ الوقت على الجلسة الرابعة لذا أستاذن الزملاء إذا وافقوا أن نرجئها إلى صباح الغد..

أسعد الله صباحكم ، واسمحوا لي باسم اللجنة المنظمة أن أرحب بكم في هذه الجلسة الصباحية التي نستهل بها هذا اليوم الجميل، واسمحوا لي باسمكم أن أشكر اللجنة المنظمة على هذا البرنامج. والجلسة اليوم جلسة مريحة بإذن الله، يتحدث فيها نجلان من نجوم البحث الأدبي، وكلاهما معروف عنه الإيجاز وكلاهما يؤمن أن البلاغة هي الإيجاز، ومن ثم فلن يتحدث كل منهما أكثر من خمس عشرة دقيقة لكي نتترك لكم الفرصة للحوار والنقاش.

نبدأ الجلسة بالأخ الحبيب سعيد السريحي عضو هيئة التدريس بجامعة أم القرى وعضو مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة المعروف بنشاطه المتميز، ومن كتبه التي اثنى أن كثيراً من الجالسين قد اطلعوا عليها وأعجبوا بها كتاب «أبوتام بين النقد ورؤية النقد الجديد» و«الكتابة خارج الأقواس»، و«تقليب النار على الحطب» والكتاب الأخير «دراسة في لغة السرد»، ولأن كتابة سعيد كتابة خارج الأقواس فهي كتابة تثير الأسئلة وتدفع إلى الاهتمام، فليفضل أخي سعيد السريحي...

في انتظار ما لا يجيء

* مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية *

الدكتور سعيد السريحي

بين الأربعاء الأول من يناير والخميس السادس من فبراير، كتب أبو القاسم الشابي مذكراته، وبين هذين اليومين عبرت هذه المذكرات ثلاث مراحل كانت في أولها أدباً خالصاً وفي الثانية حديثاً عن الأدب، وفي الثالثة انتهت لأن تكون خروجاً عن الأدب⁽¹⁾ كما يراه صاحبها، ويولوجها هذه المرحلة أعلنت نهايتها وصمت الكاتب.

والفرق بين أول المذكرات وآخرها جلي : لا من حيث الموضوع الذي تتناوله هذه المذكرات فحسب بل من حيث اللغة والبناء كذلك، ولعلنا لا نحتاج إلى كبير عناء لكي نلمح في المذكرة الأولى من حيث عالمها ولغتها وبنائها امتداداً لبناء القصيدة عند الشابي، فإذا ما ضمنا ذلك إلى ما نطمئن إليه من أن هذه المذكرة الأولى جاءت ممثلة للنموذج الذي أراد الشابي أن يخطه لنفسه في الكتابة بحيث اختار للبدء بها توقيتاً يتوافق مع اليوم الأول في الشهر الأول من العام الأول لعقد جديد هو عقد الثلاثينات، مما يعني أن هذه البداية جاءت نتيجة مخاض سبقها وتصوّر لها في هيئة مشروع وذلك من شأنه أن ينزع عنها طابع الصدفة والعفوية وألية الكتابة - إذا ما ضمنا ذلك كله إلى بناء المذكرة ولغتها وعالمها كان لنا أن نركن إلى شيء من اليقين إلى أن الشابي أراد لمذكراته أن تكون كتابة إبداعية تجيء امتداداً لتجربته الشعرية، لا أن تكون سجلاً لوقائع الحياة اليومية وملابساتها وما ينبث فيها من صورٍ كان يراها «سخيفةً وعادية»⁽²⁾

المياومة التي أراد أن يتخذها الشابي محرّضاً له على الكتابة لم تكن، كما تكشف عنها المذكرة الأولى، تسجيلاً للعالم من حوله أو قراءة له بقدر ما كانت قراءة للذات المنكفئة

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

على نفسها المعزولة عن العالم وسط العالم، لم تكن المياومة خروجاً عن الشعر بقدر ما كانت محاولة لفتح نافذة أخرى على الشعر .

كانت مشكلة الشعر عند الشابي انه لا يساعفه بالقدوم متى ما اراده، إذ يجيئه، كما يقول، في حالة « النوبة » يهيج لها نفسه فتجيء أو لا تجيء... يقول : « اعتزمت الذهاب إلى حديقة البلقيدير صحبة رفيق لي فبريت القلم واعدتُ القرطاس وتأبطتُ كتاباً لما عسى أن تحدثني به النفسُ من أفكار أو يفيض به القلبُ من عواطف، لأنني لا أعلم متى تطغى عليّ الخواطر وتزحم عليّ الذكر وتنهال عليّ الأفكار انهياً⁽³⁾»

كان أبو القاسم الشابي يشكو من انقطاع الشعر عنه كما كتب في إحدى رسائله: « أما الشعر فقد لبثتُ نحواً من عشرين يوماً لا يخفق في نفسي شدة أو غناؤه... إني منذ عام أصبحت ألبث الشهر والشهرين لا يتحرك في نفسي صوت ولا صدى⁽⁴⁾»

لذلك جاءت المذكرات لتكون بديلاً لصمت الشعر وتمنعه، ولهذا أراد لها الشاعر أن تكون متحركة في الأفاق نفسها التي يتحرك فيها شعره، كأنما التزام المياومة خروج عن الوقوع تحت سلطات غمرات الشعر ونوباته وذهاب إلى الشعر بدل اعداد الأوراق وبري الأقالم وانتظار ما لا يجيء.

ولعلنا نلاحظ أن المذكرة الأولى جاءت بعد انقطاع للشعر وعن الشعر زاد على الشهرين، إذ إن آخر قصيدة كتبها قبل بدئه في المذكرات كانت بتاريخ 29 أكتوبر 1929⁽⁵⁾ ، والشهران فترة دالة بالنسبة للشابي إذا ما نظرنا إليها في ضوء شكواه الأنفة الذكر.

ويمكننا أن نتحقق من هذه الشكوى إذا ما لاحظنا أن الشابي الذي كتب سنة 1927 اثنتي عشرة قصيدة، وكتب سنة 1928 أربع عشرة قصيدة، لم يكتب سنة 1929 سوى ست قصائد⁽⁶⁾، ولذلك دلالة عند شاعر اتخذ الشعر لديه صورة تفجر الينبوع وهو يستشعر خطوات الموت تزحف.

وبإمكاننا إضافة إلى كل ما سبق أن نلاحظ أن كتابة المذكرات جاءت أثناء ما يمكن أن نطلق عليه فترة البياض الشتوي التي مرّ بها الشابي ما بين أكتوبر ويناير 1929-1930 كما مرّ بها من قبل حينما لم يكتب شيئاً من الشعر ما بين أكتوبر ويناير من العام الذي سبق.

إن تجربة صمت أكتوبر 1928 يناير 1929 والشكوى من الشعر الذي لا يساعف أتیه الشاعر كما يهوى، فتقتا تجربة المذكرات لتكون بديلاً عن الشعر، أو هامشاً يكتب على دفتره، ولذلك جاءت مشغولة بنفس همومه ومداراته متلبسة بلغته متخذة شكل بنائه⁽⁷⁾

المذكرة الأولى

تؤسس المذكرة الأولى عالمها من خلال العلاقة المتداخلة بين الذات والعالم، ولذلك تتخذ من ضمير المتكلم المفرد ركناً لها تنطلق منه، فيتواتر هذا الضمير ليشكل فاعلاً دلاليًا للنص يكشف عن الهيئة التي تكون عليها الذات وسط العالم حيناً (في سكون الليل، ها أنا جالسٌ وحدي) والفعل الذي تنهض به تجاه هذا العالم حيناً آخر (ها أنا أنتظر) :

- في سكون الليل ها أنا جالسٌ وحدي..

- أنا جالسٌ وحدي في سكون الليل..

- ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي..

- ها أنا أنظر فأرى..

- ها أنا أنظر..

- ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت..

- .. أنا في وحدتي وانفرادي في سكون الظلام

وعزلة الضمير المنفصل « أنا » عن فعله وصفته تجسيد للوحدة والانفراد على مستوى تركيب الجملة في النص، والهاء التي يرى النحاة أنها للتنبية يمكن لنا أن نرى فيها أهة جريح يبحث في اللغة عن الأحرف التي تليق بشجاءه.

وإذا كانت الجملة الأولى هي فاتحة النص والجملة الأخيرة هي آخر جملة فيه، كان لنا أن نذهب إلى أننا أمام نص اتخذ هيئة البناء الدائري الذي نجده في بعض النصوص

التي كتبها في الفترة التي سبقت كتابة مذكراته أو لحقت بها ؛ ففي نص (أكثر يا قلبي فماذا تروم) ⁽⁸⁾ يقول :

- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (فاتحة النص)
- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (البيت السابع)
- يا قلبي الداجي إلام الوجوم (البيت الثالث عشر)
- يا قلبي الدامي وماذا الوجوم (البيت الأخير)

وفي نص (يا موت) ⁽⁹⁾ :

- يا موت قد مرّقت صدري
- وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة القصيدة)
- يا موت قد مرّقت صدري
- وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة المقطع الثاني)
- يا موت قد مرّقت صدري
- وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة المقطع الأخير)

وفي (صفحة من كتاب الدموع) ⁽¹⁰⁾ :

- غنّاه الأمس وأطريه
- وشجاه اليوم فما غده (البيت الأول)
- غنّاه الأمس وأطريه
- وشجاه اليوم فما غده (البيت الأخير)

وبناء الكتابة على هذا النحو يعني دورانها على نفسها في محاولة لتحقيق ذاتها باعتبارها كتابة لا تنشغل بموضوعها بقدر انشغالها بكتابتها ، ولذلك تنتهي حيث بدأت في حالة من العدمية : (.. أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت لقد ذهبوا كلّهم إلى عالم الموت البعيد) ⁽¹¹⁾ ، الكتابة تدور على نفسها لأنها تستقدم كائناتها من عالم الموت وتشيعهم كذلك إلى عالم الموت ، ويبقى الكاتب بعد ذلك في وحدته وانفراده يتقدّمه سكون الليل في البدء ويتقدّم على سكون الظلام في الخاتمة .

حينما تجيء المذكرة الأولى وفق هذا البناء وتتحرك في هذه الدوائر فإن ذلك يعني أنها

ليست سوى قصيدة تخلّت عن أوزانها وقوافيها، أو أنها بديل لقصيدة تعصّت على الامتثال.

تبدأ المذكرة بسكون الليل وتنتهي بسكون الظلام وكلتا السكونين محرك لصخب النفس التي تروح تنقب في ماضيها عن عالم صاحب ممثلىء بالحركة والحياة تخترق به السكون الجاثم حولها:

- رسوم غامضة مضطربة كأمواج البحر ..

- ... أحلاماً تغرد كطيور الغابات

- مضحكة كقبرة الحقول

- ... مترنمين بتلك الغابات الطاهرة

- ... ضفاف الأنهار الهادرة ..

- ... يحادثني بصوته الهادئ الرزين

وحيثما يلح على أن المحادثة بالصوت، مع أن ذلك مفهوم ضمناً، فإن ذلك يؤكد دلالة استحضار الصوت كصوت لمقاومة هذا السكون واختراقه.

الثنائية [الماضي / الحاضر] التي يدور عليها النص تتجسّد باعتبارها ثنائية ماضي الذات / حاضر العالم في الوقت الذي تأخذ فيه شكل ثنائية الصخب / السكون وعلى نحو أبق صخب الذات / سكون العالم، والسكون سكون موت، والصخب صخب حياة مما يجعلنا أمام ثنائيات متوازنة:

الذات	/	العالم
الصخب	/	السكون
الماضي	/	الحاضر
الحياة	/	الموت

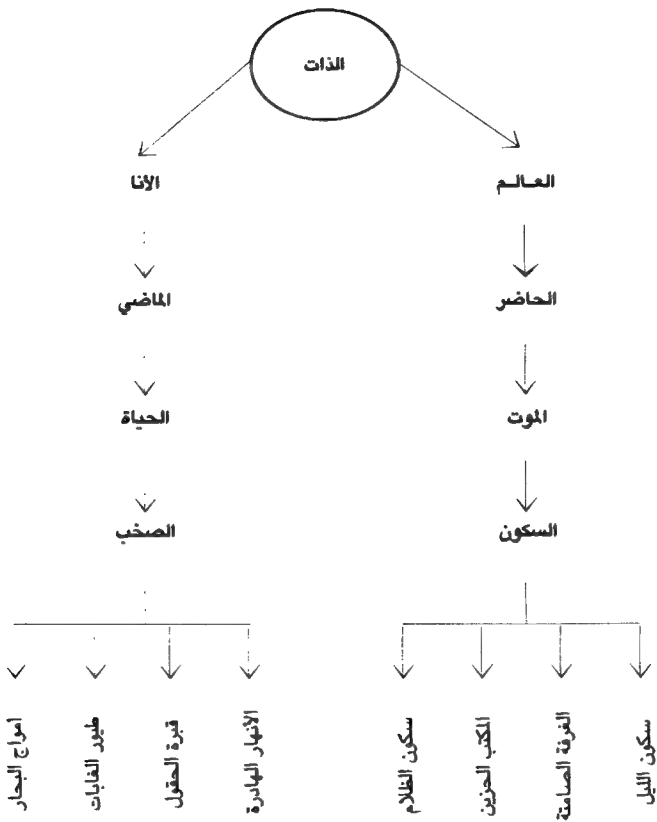
والحياة والموت هنا على غير ما نفهمه من الموت والحياة فهما يأخذان شكلاً خاصاً حينما يكون الموت سمة لحياة العالم حول الذات، وتكون الحياة قادمة من ذكريات الذات عن الذين طواهم الموت، الموت هنا ينبع من الحياة والحياة تنبع من الموت.

بإمكاننا عندئذ القول أن الذات التي تزعم عزلتها عن العالم هي الذات التي تحيل العالم إلى صحراء تتسم بموت ساكن، كما أنها هي الذات التي تنبش قبور الماضي حتى

تتفتح عن حياة صاخبة، الذات التي تقلّب الزمان فتستحضر الماضي حتى يضحّ بالحياة وتغيب الحاضر حتى يطويه الموت.

إن ثنائيات الماضي والحاضر والموت والحياة والصخب والسكون والعالم والذات، تؤل جميعها في حقيقة الأمر إلى وحدة واحدة هي الذات والذات وحدها:

ولكي نكون أكثر دقة فإن علينا أن نتجاوز بهذه الذات المفهوم النفسي، فتكون هي الذات الكاتبة ويكون همها الحقيقي العثور على مادتها للكتابة التي تقلّب من أجلها الأزمنة والأحوال جميعها.



وبين سكون الليل وسكون الظلام ينفث النص وينفلق كاشفاً عن أبعاد تكمن خلف دلالة الليل ودلالة الظلام، فالليل بسكونه وصمته وحجبه للرؤية وعالم الأعيان يصبح موطناً لتحرك الأشباح والأرواح، ويمنح فرصة مواتية لاستحضار الماضي بحيث تصبح الرؤيا بديلاً للرؤية والبصيرة بديلاً للبصر، أما الظلام فهو حالة عدمية تنمحي فيها الرؤية والرؤيا معاً وتتطمس بها البصيرة والبصر كلاهما، لذلك كان سكون الليل فاتحة للنص، وسكون الظلام خاتمة له على مستوى الرؤيا وعلى مستوى تركيب اللغة، كذلك من حيث علاقات التقديم والتأخير في أول جملة النص وآخر جملة فيه:

فاتحة النص : في سكون الليل — ها أنا جالس

خاتمة النص : أنا في وحدتي وانفرادي — في سكون الظلام

ليس قبل سكون الليل شيء وليس بعد سكون الظلام شيء، كأنما الليل حياة للنفس / الكتابة، والظلام موت للنفس / الكتابة.

ويبدو فضاء النص متفاوتاً بين الحاضر والماضي، فهو في الحاضر منفلقاً على نفسه لا نكاد نرى فيه غير الغرفة الصامتة والمكتب الحزين يلغهما سكون الليل وسكون الظلام، بينما ينفث في الماضي على العالم من حوله، فتتراءى فيه غيوم الربيع وأنسام الصباح وأمواج البحار وأوراد الجبل، وتنمو فيه الأعشاب، وتتفتح الورد، ويبدو فيه الأصدقاء يتراخضون حاملين، والحبوبة وهي ترنو بعينيها الحاليتين، والأب وهو يتحدث بصوته الهادئ الرزين.

والنص بذلك كله يبدو فقيراً في حاضره غنياً في ماضيه، أو هو فقير بحاضره غني بماضيه على مستوى مفرداته وتركيبه وصوره وأخيلته، النص تنفلق عنه اللغة في الحاضر ويمنحه الماضي لغةً ثريةً متفتحة، الحاضر سكونٌ على مستوى الكتابة، كذلك بينما الماضي هو الصخب، الماضي هو مصدر مادة الكلام.

من هنا تصبح الكتابة فعلاً متعلقاً بالماضي حدثاً قديماً من الماضي، المذكرات تؤسس نفسها في المذكرة الأولى باعتبارها تاريخاً للماضي، وبذلك فإنها تنقض نفسها باعتبارها يوميات، المذكرات تتأسس منذ بدايتها باعتبارها ذكريات، وبذلك تؤسس لحياتها وموتها معاً.

المذكرات في جوهرها حينما تأخذ شكل اليوميات تكون احتفاءً بالحاضر، إمساك الحاضر قبل أن يزول بكتابه قبل أن يصبح ماضياً، والذكريات احتفاءً بالماضي، المذكرات اعتدائاً باليومي والبسيط والمعاش، والذكريات إغضاء عن اليومي والبسيط والمعاش، المذكرات هي الحاضر مكتوباً والذكريات هي الماضي مستحضراً.



مازق المذكرات

حينما أراد الشابى أن يكتب مذكراته كتب ذكرياته وإذا ولدت هذه المذكرات وهي تحمل في داخلها مازقها، مازق الاعتداد الظاهر بالحاضر في الوقت الذي يتم فيه تجاوزه على مستوى الرؤيا والكتابة إلى الماضي لم يكن اليوم الأول من الشهر الأول من العام الأول من عقد جديد أكثر من مناسبة للتذكر، لم يكن هذا التاريخ الموهل في الدقة والتحقيق أكثر من نافذة على زمن غير قابل للدقة والتحقيق، لم يكن هذا المعلوم غير نافذة إلى المجهول فى حقيقة الأمر، والتاريخ الذي يتصدر صفحة المذكرة لا يعني أكثر من التاريخ الذي يذلل القصائد الشعرية، إنه موعد الكتابة، موعد وقت الكتابة بوعدها فيه فجاءت أو قررنا أن نذهب إليها فيه.

هذا المازق هو الذي جعل مذكرات الأيام التي تلت تبدأ مفعمة بالشكوى المريرة من أن ليس هنالك ما يستحق «الذكر والتعليق» وأن الحياة مليئة بالسخف:

- هي صورة سخيصة من رسوم الحياة وهل في الحياة غير السخف⁽¹²⁾ [2 يناير].
- استعرض حوادث هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحق الذكر والتعليق، فلا أجد شيئاً يلفت النظر وإنما هي حوادث سخيصة عادية لاتقف عندها النفس ولا تثير الوجدان⁽¹³⁾ [3 يناير].
- ليس لديّ ما أكتبه اليوم عن نهاري هذا. ولعلّ خيراً لي أن أذهب إلى فراشي وأنام، لأنسى في عالم الأحلام مشاهد هذا الوجود السخييف وآلام القلب المرة الموجهة⁽¹⁴⁾ [12 يناير].

ولعل من علامات هذا المأزق توقف الكاتب عن الانتظام في كتابة يومياته، فبعد ان استمرتسعة ايام متوالية، توقف عن الكتابة ليومين، ثم ليكتبها حيناً ويهملها حيناً آخر، ثم ينقطع عنها عندما بلغ اليوم السادس من شهر فبراير.

ومما يؤيد الاحساس بهذا المأزق تلك النهاية المبتورة التي وصلتنا بها مذكرة اليوم الأخير وكان صاحبها لم يحفل باستكمالها فصدف عنها صدوفا كاملاً، وهذه المذكرة الأخيرة تحمل في داخلها علامتين على النهاية: أولهما وصف صاحبها لها بأنها ليست أدباً والثانية أنه لا يجد وقتاً لكتابتها أو « فكرياً لاستحضار صورها »:

- صور كثيرة متباينة في هذا اليوم وليته. ولكن أين هو الفكر الذي يستطيع استحضارها وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب فحياء أخي واقتحم البيت ولما رأيته أكتب وقف في الباب يتأملني، ولكنني لم انتبه له رغم وقوفه وتحية أخي إليه. ولم أشعر إلا وصوت يقول:

« لا أراك إلا تكتب أدباً . أليس كذلك؟

فالتفتُ فإذا به الأخ زين العابدين.

فقلت له : لا أكتب أدباً الآن، ولكنني أكتب مذكرات.

فقال : وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها ؟

فقلت: أجده يوماً ولا أجده آخر .

ثم جلسنا وتحدثنا أحاديث شتى وكان من بين ما حدثني به أن المحدث، ويعني به نفسه، قد شرع في قصتين رائعتين : إحداهما تتوقف على زورة إلى نابل حتى يرى الشخص أو ينظر العذارى اللواتي يسقين الماء في البساتين. والآخرى تتعلّق بفكرة الزواج والمرأة التي كثيراً ما كانت سلعة تباع في سوق المطامع والشهوات وخلصتها⁽¹⁵⁾

هكذا تنتهي المذكرات نهاية مبتورة، فهل بإمكاننا أن نزعج أن الشابي قد أحجم عن تلخيص القصة التي أشار إليها لأنه أدرك أن تلخيص القصة قتلٌ لها، وأنه كذلك قد أحجم عن مواصلة كتابة المذكرات لأنه أحس أن كتابتها قتلٌ للادب، وأن الكتابة التي اختارها بديلاً للشعر عند تأنيبه قد انتهت إلى غير ما أرادها لها.

إن الشابي الذي كان يحتال على حوادث اليوم والليلة لينتزع منها ما يليق بالكتابة والتعليق، وجد نفسه محمولاً في آخر الأمر على كتابة أحداث يومية تتعلق في البحث عن بابور لتسخين السحور، وما يمكن أن يتعلق بهذه الأحداث من خلاقات تبلغ حد الشتائم:

- ... إنك نسيتته خارجاً يا مجنون.... لاتقل أدخلته يا كلب... اسكت يا كذاب .. اندفعت عليه ضرباً وشتماً⁽¹⁶⁾ وذلك كله أدخل في باب « الحوادث السخيفة العادية التي لا تقف عندها النفس ولا تثير الوجدان، ولا تستحق الذكر والتعليق»، كما كان يقول الشابي في اليوم الثالث من مذكراته. ولذلك كله توقف الشابي عن كتابة هذه المذكرات بعد أن أفضى به مازقها إلى ما أفضى به إليه.



موقف النفي..

لم يكن الشابي إذأ محايداً في كتابة مذكراته، لم يرد منها أن تكون سجلاً أميناً لوقائع يومه وليلته، لم يرد لها أن تكون شاهداً بقدر ما أراد لها أن تكون مشهوداً عليها، شرع في كتابتها لتكون نصاً إبداعياً يكتب على هامش تجربته الشعرية فيجيء مصداقاً لما بين يديه من هذه التجربة، يعلن من خلالها موقفه من الحياة، وهو موقف يستهدف نفي هذه الحياة ولذلك كان الإلحاح على ما ينبث في جوانبها من سلبيات وتقلبات، تبدأ بالعصف بالناس وتنتهي بالعصف بالنفس لأمس كل شيء في طريقها، حتى لا تنجو منها أحوال الطقس، ولذلك أيضاً راح يسم أحداثها بالسخف والعادية فإذا ما قارب هذه الأحداث قاربها بشيء من التعفف حينما تتعلق بما يعرض له من شؤون وشجون تتصل بمجالات تعلمه وعمله وكتابته.

كان الشابي يتعلق بالماضي الحالم من أجل نفي الواقع الصلد، وكان يترصد الطبيعة الجميلة الساحرة لينم المدينة التي كرهها وملّ ضجتها الخاوية، وكان يتوقف أمام زرقة السماء الصافية وشمسها المشرقة لينال من الغيوم السود التي تتراكم من أقاصي الأفق، كان أبو القاسم الشابي يقيّم الأشياء من حوله أزواجاً متقاربة لا لتتكامل وإنما ليتحقق من خلال هذا التقابل ما كان يترامى إليه من نفي الشيء لنقيضه.

من هذا المنطلق يكون بإمكاننا مقارنة أهم عمل نثري للشبابي تمثل في محاضراته التي ألقاها عام 1929 عن «الخيال الشعري عند العرب»، تلك المحاضرة التي صدرها بكلمة تكشف عن توتر علاقته بموضوعه إذ وضعها في إطار الصراع بين الماضي والمستقبل حين قال: لقد أصبحنا نطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة.. أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وانضاء القبور الساخرة⁽¹⁷⁾

وإذا ما وضع الدرس النقدي في هذا الإطار الذي تتنازع الحياة والموت ويتوزعه الماضي والمستقبل، وتحدد العلاقة به حالة وسمت بالعبودية المفضية إلى موت الأمس أو العبودية المشرفة على حياة الغد، فإن علينا ألا ننتظر من هذا الدرس استقامة النهج ودقة المنهج العلمي إذ إنه سيكون موجهاً لخدمة غاياته التي يترامى إليها وأهدافه التي اختطها من وراء مخاطبة حماس الفتوة في الشباب ودعوته « إلى أن يسلك بالأدب التونسي سبيل الحياة الجميل المحفوف بالألوان والزهور»⁽¹⁸⁾

وإذا كانت المذكرات تنطلق من الذات لنفي العالم، أو تنطلق من الماضي الخاص لنفي الحاضر العام، فإن محاضرة «الخيال الشعري عند العرب»، تنطلق من تصور للغد المأمول لكي تمارس من خلاله نفي الماضي، ومع ذلك فإن نفي الماضي لم يكن خالصاً مما أفضى إلى اضطراب واضح بين المقدمة التي كتبها عن نشأة الخيال والفصول التي تلتها عن الخيال عند العرب.

الغد المأمول هذا مزيج من شعرية اللغة العربية التي انطلق منها أبو القاسم في بحثه والمنجز الشعري عند الآخر الغربي الذي ما يفتأ يحيل إليه كلما أراد المقارنة والموازنة.

أكد أبو القاسم في مقدمته على أن الإنسان شاعرٌ بطبعه، في جبلته يكمن الشعر وفي روحه يترنم البيان، وتسأل : أي إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلاب، وأي امرئ لا يستخفه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أية فتنة من فتنه..⁽¹⁹⁾

وإذا كان الانسان كذلك أعوزته اللفاظ في التعبير عما يجيش بنفسه من فكر وعاطفة وشعور ولید، ولذلك يكون لجوؤه للخيال لا باعتباره مجازاً وانما باعتباره حقيقة⁽²⁰⁾، مما يجعل الشعر الذي يتأسس على الخيال منفرداً بالقوة في قلب اللغة . وفي سبيل ذلك راح الشبابي يتمثل بعدد من تراكيب العربية، مثل: (ماتت الريح)، أو (أقبل الليل)، و (ابنة الجبل) وبعض المفردات مثل: (الريح) و (الصدى).

غير أن الشبابي حينما أراد أن يحكم على العقلية العربية والروح العربية حكم عليها من خلال ما وقف عليه من شواهد الشعر وشظايا الأساطير، دون أن يأخذ في اعتباره انها هي العقلية والروح التي يمكن أن تكون اللغة نفسها شاهداً عليها.

إن الماضي عند الشبابي في هذه المسألة يتحول إلى ماضٍ، وماضٍ للماضي، وإذا كان الشعر والأساطير هما الماضي الذي يحاول نفيه، فإن اللغة هي ماضي الماضي الذي لا يجد مناصاً من الانتصار له، باعتبارها أنها هي وسيلته وأداته في تجربته الشعرية والتجربة التي يبشر بها ويحاول أن يستنهض نحوها حماس الشباب وفتوته.

العقلية العربية، أو الروح العربية تبدو لديه متمثلة في ما حكم عليه من شعر للقدماء، دون أن يدخل في تكوينها جوهر اللغة، كما بسطه في مقدمته التي كانت ترسم للبحث خطاً آخر أكثر موضوعية وحدانية . وذلك هو ما عنيناه حينما أشرنا إلى أن ثمة اضطراباً واضحاً بين مقدمة البحث ومنته. وذلك كذلك ما عنيناه حينما قلنا إن نفي الماضي عند الشبابي لم يكن نفيّاً خالصاً.

ثمة تفاوت آخر بين المقدمة والمثنت يتجلى في أن المقدمة تعد بواقعة عادلة من الخيال عند العرب، توازن بين السلبيات والإيجابيات في سبيل كشف القيم الكامنة في ما « أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبية طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوة وإنتاج»⁽²¹⁾ ومع ذلك فقد انتهت الدراسة إلى التأكيد على أن « كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب»⁽²²⁾. وانتهت كذلك إلى أن الأدب العربي « أدبٌ ماني لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتصل بلقصى ناحية من نواحي النفوس

وفراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحاملة، ولا تجسر على الدنو من سراييب الجبال وأعماق الكهوف والأودية»⁽²³⁾

إن اختصار الأدب العربي في كافة عصوره في كلمة توصف بأنها ساذجة، مسألة لا يكفي فيها أن يقال بأنها محاولة للاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي⁽²⁴⁾، ذلك أنها شبيهة بوصف أحاديث الناس وأحداث الحياة بالسخف في المذكرات، إنها حكم على ما هو كائن بما ينبغي أن يكون، أو بما هو متصور أن يكون، ولذلك يتم تناول الموضوع مفصلاً عن كافة ملابساته وذائقة عصره وشروط انجازه لكي تتحقق مصادرته جملة وتفصيلاً:

- إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دينية سافلة منحلة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدنيء⁽²⁵⁾

- الروح العربية خطابية مشتتة، لا تعرف الأنثى في الفكر فضلاً عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الإلام بغير الظواهر⁽²⁶⁾

- هل كان للقصص العربي نصيب من الخيال الشعري الذي نبحت عنه؟ أقول لا⁽²⁷⁾ وهذه المصادرة تطارد الروح العربية والعقلية العربية في كافة أحوالها فهي في بداوتها تعيش في «أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستقرّ المشاعر ويؤجج الخيال لأنها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير المرامي المقفرة الموحشة والصحارى الظامية المترامية يخطف في حواشيها السراب»⁽²⁸⁾ وهي في تمدنها مصابة بما يتفشى في المدينة من الفسق والفجور لتوفر أسباب اللهو والمجون⁽²⁹⁾

وفي سبيل مصادرة هذه الروح العربية أو العقلية العربية راح الشباب يضعها في مقارنة منجزات الأمم المختلفة بدءاً باليونان وانتهاءً بأوروبا الحديثة:

- كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعاقب فيها الفكر والخيال⁽³⁰⁾

- وكذلك كانت أساطير الاسكانديناف، فبالرغم عن أنها جافية كالحلة لاحظ لها من رقة أساطير اليونان وخلابتها فإنها تأخذ من الفلسفة والشعر بحظ وافر⁽³¹⁾

- .. أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما للامرتين وأخراهما لجيته حتى تتبينوا الفرق بين الرثة العربية السانجة البسيطة وبين الرثة الغربية العميقة الداوية، وتعرفوا كيف ينظر الأدب الغربي إلى الطبيعة بعد أن عرفتم نظرة الأدب العربي إليها⁽³²⁾

- هل تجدون يا سادة واحداً بين شعراء العربية يستطيع أن يتحدث إليكم عن هذه الأشياء القوية الغامضة، وإن استطاع فهل يقدر أن يرسم لكم منها صورة مغرية ساحرة أو يعطيكم منها معنى شيقاً جميلاً صادقاً هو أدنى إلى الحقيقة مما عداه؟ كلا، فأنتم لا تجدون مثل هذه المعاني في الأدب العربي بحال، وذلك لأنه أدب مادي محض لا يعرف من عالم الخيال إلا أضواءه الأولى وغيومه الناشئة، ولكنكم واجدوه وأكثر عند آداب الأمم الأخرى⁽³³⁾

- الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في أن واحد، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متصل بجوهر الشيء وصميمه، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء، ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشئان بين القشرة واللباب⁽³⁴⁾

- هكذا كانت الروح العربية متكئة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ولا للظلمة أن تعانق الأمها، وأما الروح الغربية فهي متبسطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح⁽³⁵⁾

هكذا إذن أدار أبو القاسم الشابي درسه النقدي للخيال عند العرب وفق ثنائيات يقوم فيها المستقبل بنفي الماضي ويقوم فيها الآخر بنفي الذات، والإلحاح على النموذج الغربي سواء كان تاريخياً كالليونان أو راهناً كلامارتين وجيته، اللذين كان العالم العربي حديث عهد باكتشافهما - هذا الإلحاح على النموذج الغربي كان محاولة لإيجاد نموذج بديل للنموذج السائد والمتمثل في الأدب العربي وسيطرته على الذائقة.

ومشكلة الشابي مع هذه الذائقة أنها تقوم بنفيه هو وتجريته وتدفع به وبها إلى حالة من الاغتراب طالما شكها منها: «أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي

تتدفق بها موسيقى الوجود في أناشيده... أنا الشاعر المجنون الذي يترنم منشداً بين القبور أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة»⁽³⁶⁾

لذلك لم يأت حديثه عن الروح العربية والعقلية العربية والخيال العربي منفصلاً عن إحساسه بأزمته، كأنما يحاول نفي هذه الروح التي تحاول نفيه، يسعى إلى تغريبها بعد أن دفعت به إلى حالة مؤسفة من الاغتراب.

من هنا جاء حديث الشابي عن الروح العربية والعقلية العربية حديثاً عن الآخر الذي لا ينتمي إليه، أو الآخر الذي هو داخل في حالة صراع أو نفي متبادل معه، ولهذا لم يكن يجد غضاضة في أن يدين هذه العقلية العربية أو الروح العربية في الوقت الذي ينتمي هو، في حقيقة الأمر، إليها، ومن شأن رؤيته هو نفسه وتجربته أن تحسب في إطار مكونات هذه الروح وهذه العقلية.

كان الشابي ينظر إذن إلى هذا التراث نظرتة إلى الآخر، في الوقت الذي كان يبحث لتجربته عن مرجعية تمكّنت له في تراث اليونان، أو أساطير الاسكندنافيين، أو أشعار لامارتين وجيته، لأنها كان يراها الصق بتجربته، ولأنها في الوقت نفسه تشكل له النقيض الذي يتمكن بواسطته من نفي مرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه.

لم يكن الشابي إذأ معنياً بهذه الروح العربية بقدر ما كان معنياً بفصم عرى العلاقة مع هذه الروح: «... ولا يفرض من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوة التصور، لأن هذا منشؤه الروح العربية التي أمّلت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص وإنما الذي يفرض من معشر التونسيين هو أن نتخذ من هذا الأدب الذي لم يخلق لنا ولم نخلق له غذاءً لأرواحنا وروحاً لقلوبنا لانتشف غيره»⁽³⁷⁾

وربما لهذه الغاية أراد لهذا الموضوع أن يكون محاضرة يتوجّه بها إلى من حوله خاصاً بما فيها «الشباب الناهض المستنير». ولهذا أيضاً جاءت تلهج بأبيات الخطابة التي تسعى إلى الاقتناع: نبؤوني يا سادتي.. خبروني يا سادتي.. هل تجدون يا سادة.. هل سمعتم شاعراً عربياً.. هل سمعتم من فم المجنون.

واخيراً فإن لنا أن نقول أن الشابي الذي كتب مذكراته انتظاراً للشعر، كتب درسه النقدي دفاعاً عن الشعر كذلك، وإذا كان في كتابة مذكراته منحازاً لذكرياته، فإنه في درسه النقدي كان منحازاً إلى تجربته وأضعاً إياها موضع النقيض للتجربة العربية، وكان في مذكراته وفي درسه النقدي منطلقاً من موقف محدد تجاه الحاضر المعيشي مرةً، وتجاه الماضي الثقافي مرةً أخرى، مشكلاً بذلك تمييزاً في جراءة طرحه ومشكلاً في ذلك مأزقه الذي أفضى إلى صمت المذكرات أو اضطراب درس الخيال الشعري عند العرب.

الهوامش والإحالات

- (1) في الصفحة الأخيرة من المذكرات يسأل زين العابدين الشابي عما إذا كان يكتب أدباً فيكون الجواب: لا أكتب أدباً الآن، ولكنني أكتب مذكرات، مذكرات الشابي: ص 87 ط الرابعة - الدار التونسية أوت 1985
- (2) المصدر نفسه: 16 .
- (3) المصدر نفسه: 51.
- (4) رسائل الشابي: الرسالة 15
- عن كتاب: دراسات في الشعرية: الشابي نموذجاً
مجموعة من الأساتذة
- بيت الحكمة - قرطاج 1988
- (5) هي قصيدة: إلى الله
- ديوان أغاني الحياة للشابي: 144
- الدار التونسية 1966
- (6) نعني هنا ما نُشر في ديوانه أغاني الحياة...
- (7) يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي: [صحيح أن المذكرات تحتوي على جملة من النصوص الأخرى تبدو في الظاهر متماشية مع هذا التصوّر تسنده وتؤكّده، غير أن القراءة الداخلية لتلك النصوص تبين أنها نصوص نثرية لا محالة، ولكن أغلبها لا يختلف عن القصائد التي يحفل بها الديوان. إنها بمعنى آخر تتحرك داخل نفس المدارات وتعبّر عن نفس المشاغل....] دراسات في الشعرية: 68، 69.
- (8) أغاني الحياة: 137
- (9) المصدر نفسه: 140.
- (10) المصدر نفسه: 158
- (11) مذكرات الشابي: 11.
- (12) المصدر نفسه: 12
- (13) المصدر نفسه: 16
- (14) المصدر نفسه: 44.

- (15) المصدر نفسه: 78
- (16) المصدر نفسه: 77.76
- (17) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب: 6
وهي مجتزأة من سياق المحاضرة ص: 106
الطبعة الرابعة - الدار التونسية 1989
- (18) المصدر نفسه: 7
- (19) المصدر نفسه: 20
- (20) المصدر نفسه: 21
- (21) المصدر نفسه: 28
- (22) المصدر نفسه: 121
- (23) المصدر نفسه: 103
- (24) ذلك ما ذهب إليه الاستاذ محمد قوبعة حينما قال: ان كل ما كتبه الشابي مما يتعلق بالقديم لا يمكن ان يفهم إلا في إطار الاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي - دراسات في الشعرية: 191
- (25) الخيال الشعري عند العرب: 72
- (26) المصدر نفسه: 122
- (27) المصدر نفسه: 102
- (28) المصدر نفسه: 46
- (29) المصدر نفسه: 92
- (30) المصدر نفسه: 40
- (31) المصدر نفسه: 41
- (32) المصدر نفسه: 65
- (33) المصدر نفسه: 109
- (34) المصدر نفسه: 113
- (35) المصدر نفسه: 119
- (36) مذكرات الشابي: 32
- (37) المصدر نفسه: 107

أشكر الأخ العزيز سعيد مرتين، مرة لأنه لم يصل في عرض ورقته إلى ماسبق أن حددناه فقد أخذ حوالي ثلاث عشرة دقيقة على وجه التحديد، وهذا أمر محمود، وأرجو أن يكون سنة متبعة اليوم، والشكر - ثانيًا - على هذه المداخلة القيمة التي لا أشك في أنها سوف تثير فينا العديد من الأسئلة، والكلمة لأخي الدكتور عبد الملك مرتاض، والدكتور عبد الملك مرتاض غني عن التعريف، لكن لا بأس من بعض المعلومات للتذكرة ، فهو أستاذ ورئيس للمجلس العلمي في جامعة وهران، ورئيس تحرير مجلة «الحدائق» ومن كتبه العديدة: «فن المقامات في الأدب العربي» و«الميثولوجيا عند العرب» و«ألف ليلة وليلة» و«شعرية القصيدة وقصيدة القراءة» و«بنية الخطاب الشعري» و«تحليل الخطاب السردى» ولعل بعض هذه العناوين تنبئ عن توجهه النقدي الذي سوف يصدر عنه في الورقة المقدمة، وستتناول هذه الورقة النقد المكتوب عن الشابي شاعرًا وناثرًا وتقييمه فليتفضل، وكلي ثقة في أنه سينقص من الوقت المحدد له.. تفضل.

قراءة للنقد المكتوب عن الشابي

د. عبد الملك مرتاض

بين يدي البحث

نقد النقد وحداثه التجربة العربية

لقد تفضلت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بدعوتنا إلى تقديم دراسة تنهض من حول الكتابات النقدية التي كتبت عن الشاعر أبي القاسم الشابي، وقد اقترحت علينا عنوان: «تقويم النقد المكتوب عن الشابي شاعراً وناثراً» موضوعاً لهذه الدراسة.

والحق أنني ترددت، بعض التردد قبل الإقدام على تناول هذا الموضوع الذي تفترض معالجته الإمام بكل أو جلّ ما كتب عن الشابي، وهو كثير. فكان الإقدام إذن على تحقيق مثل هذا السعي أمراً لا يخلو من شيء من المغامرة العلمية. لكن ثقة الهيئة الداعية إياي، والمنظمة لهذه الندوة المفيدة جعلتني أقدم على إنجاز هذا العمل بكل ما ينشأ عن إنجازها من نقائص وعيوب منهجية.

ذلك بأننا أوقعنا في فخ ما يطلق عليه المصطلح النقدي الحداثي: نقد النقد، وهو مجال حديث النشأة في النوادي الأدبية العربية، وهو لم يكد يجاوز الخطوات المحتشمة التي لا تكاد تمرق عن مستوى التقديم أو التعريف بالأعمال النقدية المنشورة.

وقد يعود ذلك إلى أن النشاط النقدي العربي التقليدي، فيما ألفنا قراءته منه، لا يكاد يند عن أحد السعيين: فإما أن يرضى ناقد الناقد ويمق: وإن فما شئت من تقييد وثناء، وإما أن يغضب ويقلّي: وإن فما شئت من نعي وتهجين.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة لئلا يتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

وأما تحليل النقد المكتوب في إطار نقدي - منهجي، موضوعي - أي في إطار ما يطلق عليه، في العهد الراهن، في المصطلحات النقدية الجديدة: نقد النقد فذلك ما لما نرس له تقاليده في مسار الفكر النقدي المعاصر. وهو يسعى على كل حال، عزيز التناول، عسير المعالجة، معتاص الممارسة، من أجل ذلك نعد سعيانا هذا مندرجاً ضمن أعسر المهمات التي أوكلت إلى الزملاء النقاد المسهمين في ندوة أبي القاسم، إذ قراءة النقود التي كتبت عن الشابي، على مدى قريب من ستين سنة في شيء من الإلزام الشامل، ثم الاجتهاد في تصنيفها بالتحليل والتركيب، والخروج منها بنتيجة مثمرة، وبدون التهجم على من سبقونا إلى الكتابة من حوله، وبدون تسفيه أحلامهم وتأفين آرائهم، ثم دون الوقوع أيضاً تحت سلطان الإعجاب بهم الذي قد يفضي إلى التثويه والتقريظ، والمدح والثناء - ليس أمراً في الحقيقة، هيئاً.

ونحن نعتذر سلفاً عما قد يعتور هذه الدراسة من نقص واضطراب يعودان لهذين السببين:

1- لم ينهض بهذه التجربة النقدية، في حدود ما بلغناه من العلم، أحد قبلنا وللموقف الرائد في التماس المعاصر.

2 - إن الكتابات النقدية التي كتبت عن الشابي في حد ذاتها وفي كثير منها تقریظات وانطباعات، وفي قليل منها نقد وتحليل، وفي أطراف منها حديث عن التاريخ والسياسة وسيرة الذات، وفي أطراف أخراة منها لا ترقى إلى مستوى الاحتراف النقدي.

وان كتابات هذا شأنها ستجعل الذي يحاول الكتابة عنها: يقع حتماً في شيء من الحيرة والعمة والاضطراب، ذلك وأنا ألفينا الكتابات التي كتبت عن أبي القاسم لا يخرج من أحد المحاور الأربعة:

أولاً: التقريظات: التي لا تنتقد ولا تدرس، وإنما تنوه وتشيد وتمجد وتمدح ومن ذلكم كتابات أحمد زكي أبي شادي في «أبو القاسم الشابي»⁽¹⁾، ومحمد فهمي في «أبو القاسم الشابي»⁽²⁾، وصالح جويدي في «أبو القاسم الشابي»⁽³⁾، ويديع حقي في «ذكرى أبي القاسم الشابي»⁽⁴⁾، وإبراهيم ناجي في «إننا نبحت عن الشاعر الكامل كما نبحت عن

المعجزة»⁽⁵⁾، وقد يمكن إلحاق كثير من الكتابات الأخرى بهذا الضرب، ومن ذلك ما كتبه الدكتور عبدالمنعم خفاجي⁽⁶⁾

ثانياً: الدراسات والنقود: ويمكن أن تتجسد في كتابات الدكتور شوقي ضيف «الإحساس الحاد بالألم في شعر الشابي»⁽⁷⁾ ومديحت سعد محمد الجيار في كتابه «الصورة الشعرية» عند أبي القاسم الشابي»⁽⁸⁾، وسعاد أبي شقرا في «أبوالقاسم شاعر الألام»⁽⁹⁾، والدكتور عبدالقادر القط في «أبوالقاسم الشابي»⁽¹⁰⁾، والدكتور محمد مندور في «شاعر الحياة والحرية»⁽¹¹⁾، ومختار الوكيل في «الخيال الشعري عند العرب»⁽¹²⁾، ومحمد صالح الجابري في «عصر الشابي: رياح التغيير»⁽¹³⁾، وعبد الحميد الشابي في كتابه: «محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي»⁽¹⁴⁾ ومحمد العياري في معنى الرومنطيقية في شعر أبي القاسم الشابي⁽¹⁵⁾

ثالثاً: الكتابات التاريخية: ومن أهمها إطلاقاً ما كتبه الأستاذ أبوالقاسم محمد كرو في كتبه:

- آثار الشابي وصداه في الشرق، دار المغرب العربي، تونس.

- الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي (جزان) الدار التونسية للنشر، م.و.ك. الجزائر.

- أبوالقاسم الشابي: حياته وشعره ، الشركة التونسية للتوزيع.

ثم ما كتبه:

- عبد الحميد الشابي: محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي الشركة التونسية للتوزيع.

- ريتا روزي دي ميليو (ترجمة ثريا فاضل) في حياة أبي القاسم الشابي وشعره⁽¹⁶⁾ ويضاف إلى تلك الأعداد الخاصة التي نشرت عن الشابي بكل ما فيها، مثل مجلة «الحياة الثقافية»، تونس/33/1984 وجريدة «الأسبوع» تونس ع311 الصادرة في 24/11/1952، و«جريدة البلاغ»، الصادرة في 14/1/1953.

رابعاً: الكتابات التحليلية الحداثية: وقد أتيسح لنا ان نطلع على ثلاثة أعمال مرموقة منها لـ:

- 1 - عبدالسلام المسدي في: مع الشابي: بين القول الشعري والمفهوم النفسي⁽¹⁷⁾
- 2 - حمادي صمود في: قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي - محاولة قراءة⁽¹⁸⁾
- 3 - عبدالله محمد الغدامي في: قراءة سيميولوجية لقصيدة «إرادة الحياة» لأبي القاسم الشابي⁽¹⁹⁾

وكل هذه الكتابات لا يكاد يتحدث عن نتاجه الثري «رسائله وتقوده»، وتفرد مختار الوكيل في نقده لما كان كتب أبو القاسم في «الخيال الشعري عند العرب»، بيد أنه لم يكتب عن هذا العمل النقدي لأبي القاسم إلا زهاء صفحة واحدة حاول ان يناقش فيها الشابي متوقفاً خصوصاً لدى اتهامه الشعراء القدماء بنضوب الخيال، منكراً عليه انتصاره، اذن، للخيال وسعته وخصبه لدى الشعراء المحدثين، وأنه كان يسخر من القدامى ولا يجب ان يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعري، بل هو يذهب إلى أبعد من هذا، أجل، هو يرى ان ليس لهم من الخيال الشعري نصيب، وهو إن كان قد استدلل على ذلك ببعض أشعار للفحول المتقدمين إلا أننا نراه غالى كثيراً في حكمه⁽²⁰⁾

لكن الشابي رد على مختار الوكيل في مقالة نشرها بالمجلة نفسها التي كان الوكيل نشر فيها مقاله القصير وهي «أبولو»: مناقشاً إياه، ناضحاً عن آرائه فيما كان قرره في «الخيال الشعري عند العرب»، وان انتصار الوكيل للقضاء بمثل قول البحري:

أتاك الربيع يخلق يخال باسماً

من الحسن حتى كاد ان يتكلما

يعني أنه لم يفقه ما كان يريد إليه أبو القاسم بـ «الخيال» حيث إن الوكيل من خلال كتابته، يفهم منه أنه كان «يريد به خيال المجاز والاستعارة والتشبيه» وغير هاته من براعات الالفاظ والتعابير التي أشبعها كتب البلاغة على اختلافها بحثاً ودرساً⁽²¹⁾. وعلى حين ان الشابي كان عرض لهذا الضرب من «الخيال الصناعي»، و«الخيال المجازي».

ويحاول أبو القاسم تصحيح رأي مختار الوكيل فيقرر ان ما كان يريدہ إنما هو ما يطلق عليه: الخيال الفني وهو الخيال الذي اتخذه الإنسان لا للتزيين والتشويق، ولكن لينفهم من ورائه سرائر وخفايا الوجود⁽²²⁾

ويذكر الشابي أنه يطلق هو على هذا الضرب من الخيال أيضاً مصطلح «الخيال الشعري» الذي يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور . فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق الذي تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية في أن ذلك هو الذي أدت عليه أبحاث الكتاب وكسرت عليه فصوله⁽²³⁾

والمؤسف حقاً أن نقد الوكيل لأبي القاسم كان مقتضباً إلى درجة أنه لم يكد يجاوز أكثر من صفحة واحدة في مجلة «أبولو». وإذا كان رد أبي القاسم أطول وأكثر تفصيلاً لمحاولته التنظيرية، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً كثيراً، إذ إنما كانت غايتنا أن نعرف ما يقول الآخرون عن كتابة أبي القاسم الإبداعية والتنظيرية، لا ما يضيفه هو إلى ما كان كتبه قبل في كتابه: «الخيال الشعري عند العرب»، وأمام شح الكتابات النقدية لرسائل أبي القاسم ونقوده ارتأينا الاجتزاء بهذه الإشارة في هذه المقدمة أملياً تناول هذه القضية، في وقت لاحق على حدة، لتسليط ما أمكن تسليطه عليها من الضياء.

ذلك، وأمام الكتابات النقدية والتقريرية الكثيرة التي كتبت عن شعر الشابي ارتأينا، بعد التشوير إلى أهمها في هذه المقدمة، أن نركز على ثلاثة أعمال منها نعددها حدثية الرؤية صارمة الإجراءات، دقيقة التناول، وهي على كل حال، وحدها التي تتمحور لتحليل ثلاثة نصوص تعد من أجمل شعر أبي القاسم وأشهره وهي الأعمال الثلاثة التي كنا أومأنا إليها منذ قليل.

وعلى أن التركيز على هذه الثلاثة الأعمال التحليلية المرموقة التي زيرها المسدي، وصمود، والغدامي، لم يك ميسور التناول إذ اشترط السادة المنظّمون لهذه الندوة علينا أن لا نعدو خمسين صفحة مما اضطرنا - وقد كنا قرأنا هذه الأعمال الثلاثة من ثلاثة مستويات - إلى الاجتزاء بتقديم مستوى واحد فحسب إلى الندوة، وهو الذي يتجسد في إجراءات القراءة التي تبناها كل من المحللين الثلاثة، متخلين عن المستويات الأخرى... إلى حين .

كما أننا تخلينا عن الفصل الذي كتبناه عن جهود أبي القاسم النقدية وتتمثل خصوصاً في المقدمة التي كان كتبها لديوان «الينبوع» لأبي شادي تحت عنوان: «الأدب العربي في العصر الحاضر» وفي الدراسات التي نشرت في كتاب تحت عنوان: «الخيال الشعري عند العرب» مخافة أن يكون ذلك سطوا على ما حددته الندوة لغيري من الباحثين.

إحالات المقدمة وتعليقاتها

- (1) مجلة أبولو، المجلد 2 مايو 1934، ص 810 وما بعدها.
- (2) الروائع لشعراء الجيل، القاهرة، ج 1، ص 42-44 وانظر أبا القاسم كرو آثار الشابي وصداه في الشرق، ص 182-184
- (3) الأسبوع، 1950/10/23 وانظر أبا القاسم كرو، م 185-188
- (4) م 191-189، تونس، وانظر كرو. م 191-189
- (5) جريدة البلاغ، 1953/1/14 وانظر كرو، م 213-211
- (6) د.عبدالمعظم خفاجي، الأدب العربي الحديث، ج 2 ص 143-167 والحق ان كتابة الدكتور خفاجي يمكن ان تصنف أيضاً في الكتابات التاريخية.
- (7) دراسات في الشعر العربي المعاصر ص 141-157
- (8) يراجع كتابه هذا، نشر الدار العربية للكتاب + المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984
- (9) الآداب، بيروت، يونيو 1953، وانظر كرو، م 192-202
- (10) الأدب، بيروت، مارس 1953 من 12-13، وانظر كرو، م 203-206
- (11) جريدة البلاغ، 1953/1/14 + كرو، م 107-210
- (12) مجلة أبولو، ع 7، مارس 1933 + كرو، م 179-181
- (13) الشعر التونسي المعاصر، ص 209 وما بعدها.
- (14) الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1993
- (15) الحياة الثقافية، تونس ع 33 - 1984، 105-110
- (16) م 111-125
- (17) قراءات، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس 1984، ص 11-63

- (18) الحياة الثقافية (العدد السابق)، ص 90-100، فصول ع 4-1981
- (19) تشريح النص، ص 12-32 نشر دار الطليعة، بيروت 1987
- (20) مختار الوكيل، أبولو، مجلد 1، ع 7 مارس 1933 + كرو م.س. ص 179
- (21) أبولو، م 1، ع 10، يونيو 1933 + كرو، م.س، ص 126-129
- (22) م.س
- (23) م.س

- أولاً -

كتب الدكتور عبدالسلام المسدي بحثه بعنوان: قراءة لاجراءات القراءة.. ثم فرّع عليه مع الشابي (بين القول الشعري والمفوظ النفسي):

يتناول هذا النص البديع - صلوات في هيكل الحب - لأبي القاسم الشابي الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي بإجراءات مختلفة لا يفصح عنها في مقدمة تحليله لهذا النص، وهو التحليل الذي جاء عانماً في جملة من الملاحظات الأخرى تتصل بشعر أبي القاسم جملة وكان الكاتب كان حريصاً على ان يقول كل ما يمكن قوله في مساحة ضيقة من الحيز فركز على نص «صلوات في هيكل الحب» تركيزاً جعلنا لا نصرف همنا إلى بقية ما كتبه حول سائر شعره ما دام فصل الكلام تفصيلاً من حول هذا النص الشعري الاستثنائي في الأدب العربي الحديث، وحده.

ولعل حرص الدكتور المسدي على تقديم ملاحظات حول عامة شعر أبي القاسم هو الذي حمل على ان لا يُعنى برسم خطة دقيقة لركائز التحليل الذي نهض به من حول هذا النص. لكننا نفهم من المقدمة التي تحدث فيها عن حياة أبي القاسم: طفولته ومرضه وعهده.. ثم من مقررات أخرى صريحة.. نفهم من بعض ذلك، إذن، ان الإجراءات التي أراد ان يتولج بها لقراءة «صلوات في هيكل الحب» كانت - أساساً - نفسية.

ويبدو ذلك في مظهر آخر صريح يتمثل في اختيار الشق الثاني من العنوان: «المفوظ النفسي» ومثل هذا الموقف المسبق القائم على بعض إجراءات علم النفس ربما يكون جنى على جمال هذا النص فحول بداعة شعره، وروعة إيقاعه، وشفافية لغته إلى شيء كأنه التحنيط الذي يتجسد في تفسيرات علم النفس ولهائتها وراء المبدعين تتكهن لهم بما يحبون وبما يكرهون، وتتقول عليهم ما لم يفكروا فيه قط، مفسرة، أو مؤولة، على أساس هذا القول وذلك التأويل: النص الأدبي الذي لا نعتقد ان المنهج النفسي قادر حقاً على ان يفجر طاقاته الجمالية التي لا تنفد ولا بدائعه اللغوية ما دام منهجاً دخلياً على الأدب الذي يجب ان لا يحلل إلا من عمق ذاته وبالأدوات التي تظاهر حقاً على قراءته بعيداً عن هذه التحويلات النفسية التي تنطلق من المرارة، والتمزق، والكبت، واللاوعي، إن إجراءات علم

النفس التي تلهث وراء النص الأدبي لتحاول تفسيره أو تأويله، والتي تنطلق أساساً من افتراض مرضية الأديب، وأن مرضية الأديب لا نرتاح لها، ولا نراها إجراءات ملائمة لقراءة النص حيث إنها تنطلق في رأينا، من منظور مغلوطة.

إن الإصرار على اتخاذ علم النفس الذي كان أصلاً لمحاولة معالجة المرضى بالعقول، إجراء لتأويل كل لوحة من لوحات هذا النص الشعري المتميز: قد يكون مما جنى على هذا العمل التحليلي الجاد، ذلك بأن النص نابع من ينبوع الجمال الشعري، صاب فيه، هائم عبر لفته الساحرة، وقد يكون من المتعذر على علم النفس الاقتدار على توصيف هذا الجمال البديع، وعلى الأخذ بتلابيب هذه الأحياء السحرية النابعة جمالياتها من نفس الشاعر الموهبة، وقريحته الشفافة، ومخيلته الحساسة.

إن هذا الجمال الشعري في أسوأ أطواره محض لفة بنسبها البديع وفي أصدق مظاهره أنه صورة إقونية مركبة لجمال حبيته التي ضاعت منه إلى الأبد.

ومع تسليمنا بقدرة الدكتور المسدي على القراءة الأدبية في مستواها الأعلى، ومع اعترافنا بجمال هذا التحليل الذي كتبه من حول قصيدة «صلوات في هيكل الحب» لأبي القاسم مما يجعلنا نعتقد صدق ما قرره المحلل حين ختم إحدى فقرات التقديم بقوله: «تلك هي وظيفة الاستنتاج النصي طبقاً لمقولة القراءة الإبداعية مما يصير النقد إنشاء والتشريح بناء»⁽¹⁾، فإننا، مع ذلك، لا نتردد في قراءة قراءة المسدي أو في تحليل تحليله، أو في إبداء ملاحظات من حول ملاحظاته، متوقفين معه، خصوصاً، لدى تحليل البيتين الأولين من القصيدة، وذلك لضيق الحيز المخصص لعملائنا هذا، محاولين إعطاء هذه القراءة شأنها المنتظر الذي تتوخى منه إثراء المعرفة، وإخصاب الذوق الأدبي، والتمكين للحدثة.

ومما لاحظناه من خلل في منهجية هذه الكتابة التحليلية أن المحلل عزف عن ذكر الخطة التي يقفوها، والإجراءات التي يصطنعها - كما سلفت الإشارة - وهو يقرأ هذا النص. وقد بدا لنا، حين تقدمت بنا القراءة في فضاء النص المكتوب أن الشأن منصروف إلى نظام اللوحات، لكن هذا النظام، لم يمكن المحلل، في منظورنا على الأقل، من أن يقرأ النص - المطروح للتحليل - قراءة مندمجة فوزعه، توزيعاً قد لا يخلو من بعض الاعتساف عبر هذه اللوحات التي هي في رأينا، لوحة واحدة بديعة، وكان يجب قراءتها في كليتها

وجزئياتها جملة واحدة، ونحن لو جئنا هذا الصنيع لكننا قرأنا هذا النص بإجراء اتنا المستوياتي القائمة على تتابع القراءة جملة مرات، وفي كل قراءة يتكشف لنا النص عما لم يكن قد تكشف عنه في القراءة التي سبقتة إلى أن يتسلط الضياء عليه من كل أقطاره، أو من جلها على أدنى تقدير.

وقد لاحظنا أنه لم يحدث التوقف لدى تفاصيل النص وجزئياته النسجية على نحو من الدقة إلا في تحليل البيتين الأولين حيث استغرق تحليلهما أربع صفحات كاملة، أما ما وراء ذلك فأنشأً يجنح لشيء، يمكن أن نطلق عليه الانطباع العابر حيث مما نلاحظ من ذلك أن تحليل الأبيات الثلاثة الموالية لهما لم يستغرق تحليلها إلا أقل من صفتين اثنتين، من حيث لم يستغرق تحليل الثلاثة الأبيات الأخرى أيضاً إلا صفحة وبعض صفحة، بينما استغرق تحليل أربعة أبيات بعدها صفحة واحدة وأربعة أسطر، في حين لم يستغرق تحليل خمسة أبيات كاملة إلا صفحة واحدة، وخمسة أبيات بعدها، مثلها، ثم خصص لتحليل ثمانية أبيات صفتان فحسب.

وكذلك يزداد قصر نفس التحليل كلما مضينا نحو نهاية القصيدة إلى أن لا يستغرق تحليل ثلاثة عشر بيتاً إلا صفحة واحدة وسطراً ونصف سطر.

وربما يعني ذلك أن الإجراءات التي استعملت في تحليل هذا النص كان ينقصها الصرامة مما جعل النفس يكل كلما تقدمت به سبيل هذا التحليل الذي نعتزف، تارة أخرى، بأنه حقاً، مثل النص المحلل، بديع. ولعل الذي جنى أيضاً على هذا العمل التحليلي أن المحلل كان عاجلاً إلى سواه من نصوص ديوان «أغاني الحياة»، أي أن محاولة الامتداد بهذه القراءة إلى أكبر عدد ممكن من نصوص الديوان أفضت إلى شيء من التافيقية في الجهد التحليلي إذ لا يحدث مثل هذا النشاط، على سبيل الفعل، إلا من حول قصيدة «صلوات في هيكل الحب».

من أجل كل ذلك نلغي ملاحظات المحلل واستنتاجاته وتوصيفاته وتفسيراته وتأويلاته، إذا حق لنا تصنيف هذا العمل في كل هذه المضطربات، تتبدد وتتوزع على امتداد حجم العمل التحليلي بدون رابط صادم يحدد طبيعة السعي، وصهره ضمن مستوى لا يعده، بل تصادف البلاغة، والنحو، وعلم النفس، وعلم الجمال، وشيئاً من

الصوتيات.. تتغافص معاً، وعبر حيز ضيق، ولو وزعت هذه الإجراءات، كما سلفت الإشارة، ضمن أدوات مصنفة تنضوي تحتها قراءة هذا النص العجيب لكان عسى أن يكون هذا السعي أمتع للقارئ، وأيسر استفراغاً على الكاتب، وأدنى إلى الكتابة المنهجية التي تلتزم الصرامة الصارمة لها سبيلاً تسلكها.

وقد ألفينا المحلل في مستهل تحليله⁽²⁾ يعمد إلى تحليل الوظيفة النحوية التي انتهضت في البيتين الأولين من القصيدة، بيد أن ذلك اجتزأ بالوصف النحوي، ولم يتحفز قط إلى تحليل الأدوار النحوية وما يمكن أن تنهض به في جمالية هذا النص، ولا لماذا، مثلاً، تقدم الخبر وتأخر المبتدأ؟ وهل كان ذلك عائداً إلى مجرد متطلبات البنية الإيقاعية أم إلى غاية دلالية كان الناص يتوخاها حقاً من وراء تقديم ما قدم، وتأخير ما أخر؟ أم جاء ذلك عفو الخاطر، وفيض القريحة، وكل تفسير لذلك مجرد رجس بالغيب، وفضول لا طائل من ورائه؟!

بل أننا نشك في أمر هذه الوظيفة النحوية في هذين البيتين أصلاً، إذ الأمر منصرف، أساساً إلى جملة اسمية مركبة من خبر مقدم ومبتدأ مؤخر. أما هذه «المتنمات» المتعلقة به عذبة» فيقدر ما هي في ظاهرها نحوية إلا أن الغاية منها كانت جمالية، ويتعبير تقليدي كانت بلاغية حيث أعقب الناص هذه الجملة بثمانية تشبيهات كاملة، ومع ذلك لم نشعر قط بأن هذه التشبيهات بدأت تثقل علينا ونحن نمضي في قراءتها، بل أحلوت ورقت، واندمجت وبقت: حتى ظننا أنها قطع من الشهد المشترك.

إن المتعلق النحوي يتكرر بدون وظيفة خارجية، جمالية أو دلالية، ما دامت طبيعة النحو لا تقتضي الخروج عن الابتداليات الإعرابية كقول الزمخشري تعليقاً على قوله تعالى: (الرحمن. علم القرآن. خلق الإنسان. علمه البيان)⁽³⁾: «الرحمن»: مبتدأ، وهذه الأفعال مع ضمائرها أخبار مترابقة⁽⁴⁾ ومثل هذا التعليق يقتل أي نص أدبي بنيوي، بله هذا النص القرآني العظيم⁽⁵⁾

ويعلق الدكتور المسدي على هذين البيتين العجيبين، من الوجهة النحوية، فيكتب:
تقدم الخبر، وتوسط المبتدأ، ثم تلاحت سلسلة مع صيغ الجار والمجرور كلها متعلق
بالخبر المقدم⁽⁵⁾

ومثل هذا الكلام لا يبعد كثيراً عن تعليق الزمخشري على مطلع سورة الرحمن، ان
النحو إذا قرئ، به النص الأدبي من الوجهة التقليدية الضيقة أفضى ذلك بلا ريب، إلى
قتل هذا النص وتقييده.

وإن، فكان من الأولى، من وجهة نظرنا، ان تنصرف العناية إلى تحليل هذه
المشبهات به بالكاف على هذه الصورة البديعة من النسج الشعري العبقري، وقد كنا ألفينا
البالغين العرب يفتنون ببيتين للبحري كان المشبه به فيهما متعدداً ثلاث مرات وهما:

بات نديما لي حتى الصباح

أغيد مجدول مكان الوشاح

كأنما يبسم عن لؤلؤ

منضد، أوبرد، أواقـاح

وهما في رأينا، لايتعلقان ببيت أبي القاسم في هذه التشبيهات الثمانية المتلاحقة،
المتناسقة، المتناغمة، المتلازمة، المتلائمة، المتكاملة، المتلاحمة، المتعاقبة، فعذوبة هذه الحسنة
ونحن نصطنع هنا المصدر ببحث علمي لنبين فساد استعمال هذا الحرف الذي كان يريد
به أبو القاسم إلى «حلو» فذهب إلى ما يُشرب وترك ما يلمس ويبصر والمعتذرين له،
ونحن منهم، أن يقولوا: كان يريد بـ: «عذبة» إلى «عذبة الريق» فحذف المضاف إليه
لضرورة الإيقاع، وطلباً للتكثيف، لكن مثل هذا التأويل كان يستقيم لو ان التشبيهات التي
تلتها تلاعت معه. إن الكلام في بيتي أبي القاسم لا يمكن ان يستقيم من هذه الوجهة، إذ
سيترتب عن هذا التأويل الذي حاولنا ان نعتذر به له، ان تكون المشبهات به غير ما هي
عليه في البيتين إذ لا يجوز تشبيه العذب بالطفولة، ولا بالصباح، ولا بالسما الضحوك،
وإنما يمكن ان يشبه بالشهد، والسلاف ونحوهما. فلنقرر إذن، والأمر لله تعالى، ان
العذوبة تنصرف إلى الذوق، وإلى الشراب خصوصاً، لو جارينا هذا الحرف على ما جاء

عليه - ولم نر أحداً نبه إليه - (ويبدو أنه تناص به مع مطلع أبي شادي: «عروس الماتم»، والتي مطلعها:

عذبة أنت في الخفاء وفي الجهر
وفي الهجر يا أغساني الظلام

لاغتدت هذه المرأة الرمز، أو الفتاة الأنثى حقاً: مشروباً عذباً لذيذاً يزدرد ازدرداً، ولنشأ عن ذلك فساد كل المشبهات به، كما سبق التنبيه على ذلك، إذ كيف يجوز شرب مثل السماء، والصباح، والورد، والطفولة، وهلم جرا... والحق أن أبا شادي وقع في المحذور اللغوي، فأوقع أبا القاسم معه فيه. ولو فكر الشاعران في هذا الحرف لكانا أبدلاه بمثل لفظ «حلوة»، أو أي لفظ آخر ينهض بمثل هذا المعنى. ولو جاء ذلك لأراحانا، لأن قراءة «عذبة» على ظاهره يغتدي مفسدة لهذا الشعر الطافح).

فعذوبة هذه الحسناء - ولنجار الشاعر في استعماله والأمر لله - هذه «الأنث» السحرية هذه الأنث العجيبة التي لم يجزئ أبا القاسم أن يشبهها بمشبه به واحد، أو اثنين، أو ثلاثة، فمضى على ذلك في نسج ملحمة انتشائي إلى أن بلغ به ثمانية حتى كان هذه المرأة الحسناء طفولة مرحة، وحلم لذيذ، ولحن صاوح، وصباح طافح، وسماء بديعة، وقمر منير، وورد عبق، وابتسامة سعيدة: معاً. لكن وصف الصباح بالجدّة، في النص والسماء بالضحك والليلة بالإقمار، والوليد بالابتسام، عمق من جمال هذه اللوحة الشعرية البديعة، ووسع من حيزها، ونوع من أصباغها، وأطف من أبعادها، فإذا هي قطع من الجمال العبقرى تتضافر مجتمعة لتشكّل لوحتها بكل الوسائل التبليغية الممكنة: والتي منها الصوت، والشم والذوق، والبصر، واللمس.

ويتحاشى الدكتور السدي في تحليله توصيف ما يجب الانطلاق منه، وما تنهض عليه هذه اللوحة الشعرية الاستثنائية المؤلفة من بيتين اثنين، وهو المتجسد في «عذبة أنت» ذلك بأن هذين العنصرين اللسانيين هما أساس البيتين وقوامهما ودعامتهما. أما ما يأتي بعدهما من تشبيهات فلا يعدو أن يكون توصيفاً لهما أو لها وتوكيداً لصفات الجمال العبقرى الذي يسم هذه المرأة/ الرمز، أو هذه المرأة/ القصيدة، أو هذه المرأة النورانية التي لا ينبغي أن يوجد لها نظير في عالم الواقع.

ونحن حين ننطلق لنحلل الظلال الشعرية التي تمنحها العناصر اللسانية المنسوج بها البيتان يجب ان يكون متعلقنا من «عذبة» هذه التي جنت جناية لغوية على هذه اللوحة من منظورنا، إذ سنضطر إلى اعتبار «عذبة» مما يتصل بالذوق، وسنحول هذه المرأة إلى مشروب فرات، أي أننا سنضيف إليها شيئاً لا يوجد فيها، وسنتمحل في تقدير الكلام كما كان قدماء النحاة يفعلون أمام التراكيب المعقدة أو المزاحة، وسنخرج الكلام كما لو أنه «عذبة الرقيق» كما سلفت الإشارة، والله أعلم بما بعد ذلك، في ذلك! وسنستدرك وفي هذه الحال على الدكتور المسدي مظهراً آخر من وظائف هذه الألفاظ وصلاتها بالحواس وهو المتجسد في «الذوق» الغائب من تحليله الذي نحن بصدد التناص معه في هذه الكتابة التي نجريها من حول كتابته.

عذبة أنت:

يقتضي هذان الزوجان اللسانيان العذوبة في مدلولهما، فهما إذن منصرفان إلى الوظيفة الذوقية المفضية إلى الشراب، ولو حق لنا تغيير معن «عذبة» بـ «حلوة» أو ما يجري مجراه، لتحولت الوظيفة الظلالية، من الذوقية إلى البصرية بحكم ان جمال المرأة يقوم تتمتع به على النظر أساساً. فلولا البصر لما بلغت الرسالة الجمالية، ولظلت مغمورة في نفسها.

والدكتور المسدي لا يلغي أي نشاز في استعمال أبي القاسم للفظ «عذبة» ثم إتباعه بهذه التشبيهات التي تتعارض معه، بل انه يجد فيه تكاملاً مع هذه التشابيه التي انصرفت إلى السمع واللمس، والإبصار والشم، والتي لما خلت من حاسة الذوق جاء لفظ «عذبة» ليجسد «حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق في الحركة الشعرية، فهي الحاسة المنادية، والأربع الأخرى مناداة، لأنها مقصد النداء، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلاكي: «عذبة» ذاك الذي من سجل حاسة الذوق قطعاً»⁽⁶⁾

فالأولى: كيف لم يتنبه الدكتور المسدي إلى سوء العلاقة بين «عذبة» في دلالتها على حُرماً ما يُشرب ويحتسى، والمعاني الأخرى التي تنصرف إلى المشمومات والمرنيات والمسموعات والمذوقات؟.

والأخرى: كيف فاته إدراك ان ما يشرب لا يُشْبِهُ بما يُرى ويُسمع؟ وكيف وقع هو أيضاً مع الشاعر، في هذا الخلط فانهال مديحاً على استعمال «عذبة» وعده عنصراً مكملاً للحواس الأربع المشمولة في التشبيهات التالية، ؟ أو كانه لما ذكر الأربع، كان عليه واجباً حتمياً ان يكملها بالحواسة الخامسة ولو أنها في غير مكانها، وفي متمكن نشازها؟

كالطفولة:

يجسد هذا المعنى شيئاً رقيقاً، لطيفاً، غضاً، بضاً، وديعاً، بريئاً، غراً، ساذجاً، جميلاً، ناضراً: معاً. ويمكن، على الرغم من كل هذا، ان نصرف هذه المعاني التي تتولد عن «الطفولة» إلى شحنة معنوية لا تلمس ولا تبصر، وإنما تدرك بالتجريد والتأمل الذهنيين، فلو قرأنا إذن «الطفولة» من هذا المنظور لنزعنا عنها صفتي اللمس والإبصار اللتين الحقتما بها قراءة المسدي.

ذلك بأن الطفولة، مثل البنوة والأبوة والأمومة والأخوة..... صفة خارجية توصف بها معان معينة أو قل أنها معنى خارجي يتعلق بنفسه، في مستوى معين من الإدراك ولا تلتحق مباشرة بالمعاني الأصلية التي انطلقت منها لتبينها.

وإن، فنحن ننزع عن هذا العنصر اللساني صفتي اللمس والإبصار لنفرقه في التجريد. ومهما يكن من أمر فإن معنى الطفولة ينصرف في العربية إلى النعومة والرخوصة، ويمكن قراءته انطلاقاً من هذا التصور بمعنى اللمس أساساً (على أساس ان الأعمى يمكن، هو أيضاً، ان يحس برخاصة جسم هذه المرأة فيقع له من ذلك متعةً جسدية) وبالإبصار في المرتبة الأخيرة، وهو في الحقيقة، ما كان أوماً إليه المسدي لكن بدون ربط الشيء بعلاقته وبدون الإحالة على المعنم المحلل، وإنما ذكر ذلك على سبيل التعميم والتعميم.

لكننا نريد ان نقرر ما كنا قررناه من ان الطفولة، أصلاً، حالة معنوية خارجية مثل الأمومة تعين حال الشيء، لا الشيء نفسه، فهي يؤتى بها لتبيان حال سابقةٍ لها، وإنزاح بالطفولة إلى قراءة اللمس والإبصار أمر قائم على شيء من التمثل والتوسع والتجوز.

يقرا المسدي «الأحلام» على أنها صورة الاعتناق من قيدي المكان والزمان⁽⁷⁾، وكأنني بالمحلل هنا وهو يجنح بتفسيره لعلم النفس الذي يقيم كل شيء على التأزم والتوتر والتعقد. وقد فات المحلل هنا تمثل أي وظيفة من وظائف الحواس التي شاء أن يقيم عليها دعائم تحليله لهذين البيتين، فاجتزأ بالتأويل، بما كنا اثبتناه له في مبتدأ هذه الفقرة. ونحن نحسب «الأحلام» - ولم يصطنع أبو القاسم هذا المعنى في صورة المفرد (الحلم) عالماً بديعاً تسرح فيه النفس فترى، وتسمع وتحس وتذوق، وتشم، وتكلم وتتعب، وتمنع وتتلذذ، تبكي وتضحك، تشقى وتسعد، تذهب وتؤوب، تفر وتجوس، بل إنها لتحاول تحقيق ما كانت عجزت عن تحقيقه في الواقع واليقظة فتعوضه في هذه الأحلام الجميلة التي تفجر فيها مالم تكن قد استطاعت التعبير عنه وهي يقظى، فكانها تتخلص من شيء مما كان علق بها من أدران، وما منيت به من مظاهر الخيبة واليأس والخسران.

ولقد أصبح الآن واضحاً في اللغة العربية المعاصرة أن الحلم إذا استخدم في تعبير بدون وصف فإنه لا ينصرف إلا إلى الحلم الجميل، لا إلى الحلم المزعج، أو ما يسمى بالكابوس، ويغض الطرف عن ذلك فإن السياق يقتضي في كلام الناص أن يكون هذا الحلم جميلاً رائعاً، لأنه ورد في معرض تعداد مظاهر الجمال والسعادة والخير، ولما جاء ذكره في صورة الجمع فكان الناص احتكر كل الأحلام الجميلة الوديعه البديعة التي وقعت، وتقع للناس فجعلها إحدى صور هذه المرأة الفاتنة.

ويضاف إلى كل ذلك أن الناص انتقل من صورة هذه المرأة من اليقظة إلى الرؤيا، ومن الواقع القاسي العصيب إلى العجائبية السخية، ومن المألوف إلى البديع الخارق: فانتقل بها أذن مما يرى بالعين الحقيقية، إلى ما يرى في الصورة التوهمية التي تتأوب النفس حين يخلد الجسم إلى الراحة من شظف البطش وعناء النهار.

من أجل كل ذلك جاء معنى «الأحلام» مركباً فكان كمركز الثقل بحيث يمكن أن يقرأ تحت كل الوظائف المنصرفة إلى الحواس الخمس حيث لا أحد يستطيع أن يمنع أحداً آخر من أن يذهب في قراءته إلى أبعد الحدود الممكنة.

وما يذهب إليه المسدي في قراءة «الأحلام» على أساس أنه خال من الزمانية والمكانية قد يسيء إلى هذا المعنى يمكن أن يوصف بأنه ذو دلالة مركبة، أو قل دلالة كاملة لا أول لها ولا آخر.. أرايت أن الذي يحلم لا يخرج عن الزمان الذي يفرض به إلى الحلم وهو ساعة النوم، والمكان الذي يحلم منه أو فيه وهو المضطجع الذي يتخذ لدعته وراحته. والأهم من كل ذلك أن المرء قد يؤوب به حلمه إلى طفولته البعيدة، وقد ينقله إلى شيخوخته المستقبلية، بل قد ينتقل به من عالم الدنيا إلى عالم الآخرة وربما طار به في طائرة، أو امتطى به متن فلك تمخر به عباب اليم.. بل ربما جاب به حلمه ما تطلق عليه الأساطير الشعبية عالم «عالية بنت منصور وراء السبعة البحور» أي عوالم لا يعرفها ولم يكن تخيلها قط.

والتحديد الجغرافي القائم على واقعية المكان ليس له كبير معنى في الإبداع من أجل ذلك نستعيز نحن عن «المكان» في مثل هذه الأطوار بـ «الحيز» القادر في نظرنا على أن يشمل كل أنواع المكان، بل الخطوط والأحجام والأبعاد والأثقال.

فالأحلام إذن لا حدود لِعطاءاتها الزمانية والحيزية فكيف نقدم على تجريدها من أجمل ما فيها؟ وهل يمكن أن نحلم خارج إطار الحيز؟ ومن الذي يستطيع أن يقع له ذلك؟.

وإذن فلا ينبغي أن تعامل مفهوم الأحلام على أساس اللحظة الخارجة عن الزمن، وعلى أساس إلغاء المكانية من هذه اللحظة بحجة أن ذلك مجرد توهم، فنحن هنا نحلل الأحلام أدبياً، لا نفسياً. ولعل من الأمل أن نستقيم إلى التحليل الأدبي الذي قد يكون أمثل من تأولات الأحلام التي يزعمها الزاعمون تحت أشكال العلم فلا علم في الأحلام.

كالحزن:

يقرأ المسدي هذا المعنى تحت نص هذه العبارة «واللحن نشوة الحس السمعي»⁽⁸⁾، وتحليله هنا «جمالي لا نفسي وسطحي لا عمقي» وهو على كل تفسير دقيق ورفيق.

ونعتقد أن هذا التشبيه من أرق التشبيهات والطفها وأجملها في العربية، فهو جامع لمعاني الإبداع والجمال والذوق والطرب والانتشاء وإن تغنّي الحبيبة لحناً عبقرياً، يطرب ويعجب، لا يكون بعد جمالها هذا جمال فلفظ «اللحن» عادة مرتبط بالموسيقى، والموسيقى مرتبطة بالشعر أو قل في أطوار أخرى مرتبطة بنفسها وهي أثناء ذلك ترتبط بالشباب

والحب، ومجالس الأنس، ومقاعد اللهو، فكان اللحن في هذا التشبيه منصرف إلى معنى الموسيقى في كلياتها، وفي أقصى طاقاتها العطنائية السمعية.

واللحن هنا إقونة صوتية تحيل على عوالم كلها يجسد الحب والحنان والحنين والتطلع إلى التعبير عن طاقات جمالية كامنة في النفس فلا تفجرها إلا هذه الموسيقى. وزاد هذا المعنى تمكناً في الكلام وتمكناً من القلب أنه وارد بعد «كالأحلام» وقبل «كالصباح» فكانه بذلك يحيل على عوالم لا تعترف بالحدود المكانية، ولا بالمديات الزمانية وهي الأحلام قبلاً، كما يحيل على الجدة والإشراق والأمل والتحفز والتفاؤل بعداً.

وعلى أن معنم «كاللحن» لا يمتنع من أن ينصرف إلى الدلالة على الزمن والحيث جميعاً. ذلك بأننا نريد أن نقرأه في إطار ما نطلق عليه «اللوحه الخلفية» بعد أن قرأناه في إطار اللوحه الأمامية: فنربطه باللحن الذي هو فنان مبدع، حساس يطرب الناس فيجتهد في إسعادهم، ويقع الهم عن نفوسهم بما ينشئ لهم من هذه الألحان التي يتسمعونها وهي تُتغنى، أو وهم يتغنون بها، هم أنفسهم. وحين نربط اللحن بالفنان الملحن نكون قد انزلنا إلى إثبات الزمان والحيث معاً بحيث إن هذا الفنان يستحيل هو نفسه، أو في نفسه إلى زمان، إذ لا يستطيع أن يغتدي فناً ملحناً إلا بعد بلوغ سن معينة من العمر وحيث إنه هو نفسه حيث حي متنقل من مكان إلى مكان آخر يغتدي قابلاً للانظراف في الزمان الذي يجسد العهد الذي يعيشه ويمكن أن يفضي ذلك إلى لوحات خلفية أخراق مثل تصور الذين يحيطون بمبدع اللحن، والذين يؤدونه عنه، والذين يستمعون إليه ويتمتعون به، والذين... والذين...

وإن فـ «نشوة الحس السمعي» شرح لهذا اللفظ لا تحليل له، في نظرنا، على الأقل حيث إن «اللحن» ليس مجرد نشوة حس سمعي فحسب، وإنما هو زمان، ومكان، وحيث، وصوت، وغناء، وكلام، وخيال، وإبداع، واطراب.

كالصباح الجديد:

والصباح الجديد في قراءة الدكتور المسدي الذكية هو : (فيض من الإشراق لا ترجع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق)⁽⁹⁾ وواضح أن التحليل هنا جمالي بديع لا مجرد

شرح وتعريف للفظ كما حدث لدى تعريف أو ترجمة (بمصطلح المعجميين العرب القدماء)،
معنم «كالحن».

لكننا لم نستطع تذوق لفظ «استنشاق» على تمكنه في عبارة المسدي: فماذا كان يراد به؟ وهل «الصباح الجديد»، يتمحض بالضرورة للعبق فيستنشق، ويخلّص للعطر فيُشتم؟ وماذا نستنشق في الصباح لا يكون مما نستشقه في الليل، إلا ان يكون أدخنة السيارات في المدينة، فنعم؟! لكن الصورة الشعرية تفقد ما انطلقت منه في أصلها وهو التماس الجمال، فصباح أبي القاسم صباح الطيور وهي تغرد على أغصان الشجر وتفتح الورود وهي تستقبل وهج ضياء الشمس بشبق وحرص، وغناء القطعان وهي ماضية نحو مراعيها يزججها راع يعزف على نايه الحنون .. هو صباح الطبيعة الجديدة الجميلة كما كان يتمثلها أبو القاسم في شعره.

وعلى ذلك، فيمكن تقبل الاستنشاق الوارد في قراءة المسدي، من هذا الوجه الأخير .. وإن فقد يفقدي اعتراضنا لاغياً لكن لم ، لِمَ يحلّ صديقنا هذه الصورة بالتفصيل المنشود؟.

ونحن نعتقد أننا لا نستطيع ان نقرأ عبارة «كالصباح الجديد» قراءة أدبية إلا إذا حللناها فيما يطلق عليه الدكتور مفتاح «الإطار» أو ما نطلق نحن عليه: «اللوحة الخلفية»، إذ مثل هذا الصباح يكون مثاراً لجملة من المظاهر مما يبدو لنا نحن منها:

1 - شروق الشمس، واكتساح الضياء الغامر، مساحة شاسعة من الأرض جملة واحدة. ومثل هذا المظهر هنا ضيائي إشراقي، جمالي، حركي حيث إن اكتساح الضياء لوجه شاسع من البسيطة يزجي الناس إلى الانتشار في كل وجه، والضريان في مناكبها للارتفاق والارتزاق.

فكأن الصورة الشعرية هنا كاملة بما اشتملت عليه من مركبات تنصرف إلى البصرية، وإلى الشمية، وإلى السمعية، وربما تتسع لأكثر من ذلك.

2 - إن هذا الصباح ليس أي صباح مشتحب مكتئب، ومستخذ محتشم، وإنما هو صباح صافح بالجدة، غامر بالنضرة. فهو جديد بكل ما يحتمل لفظ الجدة من معاني القوة، والعنفوان، واللذة، والجمال، والأمل، والتفاؤل.

3 - إن هذا الصباح لا يفيض على الناس إلا - ليزججهم - وقد كنا أومأنا إلى بعض هذا - فينتشروا في أطراف من الأرضين زرافات ووجداناً: يلتمسون معاشهم، ويطلبون أرزاقهم.

4 - أن مظهر الصباح لا يمكن إلا أن يتمثل - سواء كان ذلك في القرية أم في المدينة - في شيء من الصخب والضجيج والعجيج: دلالة على انبعاث الحياة، وتجديدها، وتصايبها، وانتشار النشاط في كل مظاهرها ومرافقها.

كالسماء الضحوك:

نلاحظ أن أبا القاسم أورد أربعة تشبيهات مفردة خالية من الصفة أو الإضافة، وأربعة أخراة موصوفة، حرصاً منه على توضيح تصويره لما كان يريده في نفسه، وحتى يقرأ المتلقي شعره في أكمل صورة من الكتابة ممكنة.

وصفة «الضحوك» للسماء من فلتات الخيال التي لا تستقيم إلا لأكبر المبدعين، لفظ «الضحوك» يحمل دلالة قائمة على تمثل الانزياح عجيبة، إذ الضحك في أبسط معانيه يقتضي الصوت ويتعلق بالبصر، فهو إذن سمعي بصري وهو إذن مزيج الدلالة. أرايت أن الضحك يختلف عن الابتسام بكون ذاك صوتاً مُسمَعاً تعبيراً عن السرور الذي يكتسح النفس في حال سرورها، ويكون هذا مجرد افتقار الشفتين. ونحن هنا بصدد مجرد الوصف للمعنيين الاثنين لا بصدد المفاضلة بينهما حيث إن كلا منهما يدل على حال.

فالضحك يمكن أن يقرأ إذن على أساس البصرية حيث إننا إن واجهنا الضاحك فإننا نشاهد نواجذه بادية من أثر نوبة الضحك الناشئ عن طفوح السرور وعلى أن هذه البصرية قد تغتدي مجرد «ماقونة» لإقونة الضحك الصوتية فالصوت هنا دال بنفسه على

الحال الثانية الناشئة عنه. وبيعض ذلك لا تكون البصرية قطعية الاحتمال، ولا وجوبية التمثل في كل ذهن لدى قراءة معنى أي ضحك.

لكن إبا القاسم منع معنى الضحك هنا دلالة قشبية صرفها في الحقيقة إلى البصر لا إلى الصوت. فالسماء الضحوك في تصورنا هي السماء المصحية البديعة الصورة، ذلك بأن السماء يستحيل عليها أن تضحك، فالكلام وارد إنن على سبيل الانزياح. والبصر وحده إنن هو الذي يمكن أن يدرك ضحك السماء الموظف أسلوبياً لمعنى (الضحو).

والسماء حين هائل يتسم بالشسوع والفراغ والتوهم جميعاً، وذكرها أو ذكره هنا، من باب التماس صورة لصفات هذه المرأة لا تكون أجمل وأروع فحسب وإنما تكون أشسع حيزاً وأرحب أفقاً وهو حيز متسم، حتماً باللونية القائمة على هذه الزرقة العجيبة التي تتسم بها صفحة السماء حين يذهب عنها الدجن.

يبقى ان نتساءل عن زمن هذه السماء الضحوك: أهو ليل أم نهار؟ فأما إن اعتبرنا ما سبقه - كالصباح الجديد - فإنه ينصرف إلى النهار؟ ويكون الضحك هنا بمعنى الضياء الكاشف المتوهج الصادر عن الشمس ويستحيل لونه حينئذ إلى اصفرار يشبه عنقايد الذهب المعلقة وأما إن اعتبرنا ما يلحقه - كالليلة القمر - فإنه ينصرف إلى زمن الليل.

لكننا نميل إلى القراءة الأولى إذ هي أقوى دلالة على الجمال، وإذ هي أدنى إلى التلاؤم مع صفة «الضحوك».

وبذلك يكون في هذه العبارة من الدلالات بعض ما يلي:

- دلالة حيزية: وتجسدها السماء.

- دلالة زمنية: وتجسدها صفة «ضحوك» (ولنا ان نصرف الزمان هنا إلى النهار كما لا يمتنع من ان نصرفه إلى الليل).

- دلالة لونية: وتتجسد في زرقة السماء وشيء من صفرة الشمس إذا انصرف الوهم إلى النهار وزرقة السماء التي تغتدي مسودة مع شيء من لمعان النجوم، وربما أنوار القمر إذا ما انصرف الوهم إلى الليل.

- دلالة شكلية: وتتجسد في استدارة الشمس وإرسالها بعناقيد من الضياء الوهاج إن انصرف الوهم إلى النهار فإن قرأنا (السما الضحوك) بمعنى الليلة المصحية فإن الشكل سيتغير ويفتدي متمساً بشبكة من الأشكال البديعة التي لا حصر لها...

والحق أن مما فات عامة من كتبوا عن شعر أبي القاسم، ومنهم الدكتور المسدي هو عدم تنبيههم إلى توظيف اللون في جمالية الصورة الشعرية إذ إننا نجد هذه الألوان ماثلة في معظم التشبيهات إذ «الأحلام» كما أسلفنا قال، لفظ شعري كامل بحيث نلفي فيه الزمان مجسداً، والحيز بأشكاله ماثلاً، والصوت بأصنافه قائماً، والحركة على اختلافاتها واردة والألوان على تنوعاتها حتمية الوجود وإذ «اللحن» كما هو في قراءتنا عنصر لغوي لا يبتعد في خصبه الدلالي عن عنصر «الأحلام» وخصوصاً في قراءته من اعتبار «اللوحه الخلفية» التي يمنحنا من خلالها الأصوات والألوان والحركات والأحيان، بأشكالها المختلفة حتماً، وإذ «الصباح الجديد» بمقدار ما نحس فيه هذا الإشراق الطافح وهذه الحركة المتوثبة، وهذا التشمم العبق، وهذا التنسم العطر: نحس فيه الضياء المتوهج يكتسحنا، فاللون قائم في الإشراق الذي هو سر إشراقه وعلّة كينونته، وإذ «السما» - وقد وصفت بأنها ضحوك - تفتدي أول ما يقوم في دلالتها على نفسها وعلى ما في خارجها هو اللون الأزرق الفاتن وإذ «الليلة» - وقد وصفت بالقمر - أول ما يطفح من دلالتها لدى التلقي هو هذا النور الأبيض الوديع الذي يرسله القمر إلى نحو الأرض كالتحية الرقيقة المعبرة، وإذ «الورد» لا يكون له أي معنى إذا صرفنا عنه اللون، وجردناه من البياض الناصع، أو الصفرة الفاقعة، والشكل العبقري الآخذ وإذ (ابتسام الوليد) لا يمكن تجريده من هذه الإشراف المنبعثة من الثنايا، والصادرة عن افتراق الشفتين اللتين لا تندان هما في حد ذاتهما عن شيء من اللونية فاللون هنا مزدوج حتماً يتركب من الابتسامة التي تشرق بالنضارة والبياض ومن الشفتين اللتين يكون لهما لون ما محتوم.

كالليلة القمر :

تجسد «الليلة القمر» في قراءة الدكتور المسدي ازدواج «الضياء والأنس»⁽¹¹⁾ وهما لفظان منصرفان إلى تعريف الليلة القمر لا إلى وصفها، بله تحليلها.

فالأولى: إن عبارة «كالليلة القمر» تنصرف إلى الزمان، وهذا الزمان يتمحض لليل، ويتمحض هذا الليل لنور القمر الذي ينير الأرض بنوره الوديع فيستبين كل شيء، ويتحول الليل إلى شبه نهار.

والثانية: إن «الليلة القمر» من وجهة أخراة يمكن أن تستحيل بقراءتها في «اللوح الخلفية»، إلى شيء من الحيز الواقع عليه نور القمر، والصادر منه أيضاً هذا النور فهناك إذن حيزان متباعدان. أعلى وأدنى أحدهما مصدر الضياء، وأحدهما الآخر متقبل هذا الضياء.

والثالثة: إن هناك شكلاً لمصدر غير مفصل لمعرفته لدى الناس، وهو شكل القمر الذي يفترض فيه هنا أنه مستدير لكماله ولأن القمر لغوياً لا يقال له كذلك حتى يستدير ويكتمل ولكننا ونحن نحلل هذا المعنى لا مناص لنا من التنبيه عليه.

والرابعة: إن معنى «الليلة»، وهو زمن محض يستحيل بفضل صفة «القمر» إلى زمن وحيز معاً.

والخامسة: إن هذا الضياء البديع والبياض الوديع يسقطان على خلق هذه المرأة المشبهة فيقع شيء من تبادل التأثير بين الحي العاقل الجميل والجامد غير العاقل أيضاً، فتتشكل صورة من الجمال فانتة للقلوب.

كالورد:

يقرا الدكتور المسدي هذا المعنى مندمجاً مع التشبيه الموالي له وهو «كابتسام الوليد» فيكتب: «وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر، وتنطلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة ارجاعية تربط ما في «ابتسام الوليد» من براءة بما كان في الطفولة من وداعة»⁽¹²⁾

1 - نلاحظ أن «الورد» ينصرف من حيث لونه إما إلى بياض، وإما إلى صفرة، كذلك تترجم المعاجم العربية هذا الحرف.

2 - ينصرف من حيث رائحته إلى عبق قوي منعش منش معاً.

3 - ينصرف «الورد» من حيث شكله إلى إمكان تمثل أشكال مختلفة ممكنة القراءة نظراً لعدم تفصيل العربية في هذه المسألة وتحديد كل التفاريق الدقيقة التي لم تكد تقع إلا لجملة قليلة من أنواع الورد مثل الأقحوان والياسمين وشقائق النعمان.

4 - إذا كان الدكتور المسدي يريد أن يحض الشم للورد، والنظر لنور - القمر ما يزدوج في الليلة القمراء، الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من الورد ما لا تستبد به دون النظر - فإن طبيعة الورد في حقيقتها لا تأبى، هي أيضاً، جمالية النظر: ففي الورد، إذن، تزدوج صفتان اثنتان من الجمال البديع: العبق والنضارة جميعاً، بل تتكثُر في الورد صفات ثلاث من الجمال هن العبق الذي تنسمه حاسة الشم، والنصور الذي تتشخصه حاسة البصر، والرخوصة التي تتلمسها حاسة اللمس.

ولما كان الورد هنا أتى به لتشبيه امرأة - إلحاقها به في الجمال - فإن كل القراءات الثلاث فيه واجبة التمثل: فهو من حيث ما فيه من شذى يتلام مع عطرها، وهو من حيث ما فيه من نضرة يتلام مع نعومة جسمها بل هو من حيث ما فيه من قابلية التلون بياض ناصع أو صفرة فاقعة - يتلام مع سحنة جسدها: وخصوصاً وجهها ونحرها ... فعلاقات معنم (الورد) تقوم إذن على أربعة ظلال دلالية.

كابتسام الوليد :

يقرا هذه العبارة المسدي على أنها تتعلق بها - وقد سبق الاستشهاد بها- «دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في [ابتسام الوليد] من براءة بما كان في الطفولة من وداعة»⁽¹³⁾

وإنها للوحة شعرية عجيبة حقاً هذه التي تعدد من صفات هذه المرأة فتستهلها بالطفولة التي هي رخصوة ونعومة (ولا نرى وجهها لما قرأ به الدكتور المسدي هذا المعنم الذي فيه إلى أنه يتمحض للوداعة. أرايت ان الطفولة قد تكون شرسة، وقد تكون رعاء، وقد لا تعدم بلاءاً بلهاء.. فالشاعر هنا منصرف بهمة إلى فتوة هذه المرأة واقترباها من عهد الصبا، أو يريد ذلك لها حتى لا يقال إنها مسنة طاعنة وتختمها ببسمة الصبي الوليد (وعليها ان نلاحظ ان سن الوليد لا تكاد تختلف عن الطفولة مما قد يؤيد ما ذهبنا إليه في تأويلنا لقراءة معنم الطفولة) بكل ما تحمل من معنى البراءة والتطلع.

1 - يمكن قراءة هذه العبارة، إذا انصرف الوهم إلى اللون، تحت توهج الوجه بالابتسام الذي هو إبداء لبريق الأسنان (البياض) وتشكيل لملمع المحيا (النضارة والتوهج) ويمثل هذا المظهران الجماليان تحت سلطان البصر، فالابتسامة التي تفتربها الشفتان لاصوت لها - وهي بذلك أدعى إلى الفتنة والسحر - مما يجعلها لا تدرك إلا بالبصر إذ السمع هنا أو أي حاسة أخرى غير قادر على ان يدرك هذه العلاقة فهي إذن ذات صفة بصرية وجوياً.

2 - ويحيل معنم «الوليد» على النعومة والفتوة، فهو إذن ذو صفة لمسية أساساً، لكنه لا يمتنع، بحكم أنه حيز حي قائم من ان يقع تحت دائرة البصر وسلطانه.

3 - ولما كان «الوليد» بشراً من الناس ثم لما كان مقتضياً لسن معينة لا ينبغي لها ان تجاوز السنوات الأولى من العمر، فإنه يغتدي بحكم هذه الدلالة الخلفية، قابلاً للزمنية.

5 - وهو من حيث إنه كائن حي عاقل لا ريب في أنه قابل أيضاً للانظراف في المكانية ثم لما كان الكائن البشري موصوفاً باللونية المحتومة: فهو إما أسمر أو أشقر أو أبيض أو أسود أو أصفر ... فإن هذا الوليد يغتدي ذا قابلية لتقبل اللون، لكن هذا اللون بحكم التعويم الواقع في تحديد الماهية، يظل قابلاً لكل القراءات اللونية، وربما يكون هذا أدعى إلى غناه وخصبه.

ذلك، وأنه قد بدا لنا، آخر هذا التحليل القائم على التناص أو التقاري مع تحليل الدكتور عبدالسلام المسدي - وعلى هذا النسج الذي هو عليه - ان هذين البيتين دائريان وهو أمر في الحقيقة لاحظ المسدي لكننا لا نريد إلى ما كان لاحظ هو فدائريتنا لا تقع بين «الطفولة» و«كابتسام الوليد» وإنما تقع بين «عذوبة» التي نريد ان نجعلها صفة لموصوف غائب كانه «ابتسامة» وبين إذن «كابتسام الوليد».

إن قراءتنا الدائرية تمتد إذن إلى أقصى الطرفين في هذه اللوحة الشعرية، لا إلى الانطلاق من المعنم الثالث من البيت الأول الذي ينشأ عنه إهمال الجواهر الذي قام عليه الكلام، والمحور الذي نهض من حوله الاحتفال، وبيعض هذا التمثل من القراءة تفتدي دائرية هذين البيتين قائمة على:

- ابتسامة عذبة أنت (.....) كابتسام الوليد.

أو ابتسامة الوليد تشبه ابتسامتك العذبة⁽¹⁴⁾



- ثانياً -

وكتب الدكتور حمادي صمود بحثه حول.. (قلب الشاعر، لأبي القاسم الشابي - محاولة قراءة):

بأي منهج نحلل النص الأدبي؟ أو بأي المناهج يمكن أن نتناول هذا النص تناولاً لا يبقى فيه شيئاً ولا يذره إلا استنفده استنفاداً؟ وإن فهل يوجد منهج للتحليل كامل إذا تبنيناه كنا بالضرورة على السبيل الآقوم، وسرنا في الصراط الأهدى؟ ثم ما مدى قابلية النصوص الأدبية، في حد ذاتها لتقبل هذه المناهج المقترحة لقراءتها؟ وهل النص الروائي مثلاً، يجوز أن نجري عليه المنهج الذي به نقرأ النص الشعري؟ فأين إذن الإجراء الذي يكون ناجعاً قادراً كل القدرة على قراءة النص الأدبي والإلمام بكل دقائقه وخفاياه؟.

والحقيقة أن هذه مسألة عويصة. إنها إذن معضلة العضلات وعقدة العقد.

وإن فلما كان الإجراء الكامل أمراً مستحيل الوقوع فقد احتال الدكتور حمادي صمود في تحليل نص «قلب الشاعر» لأبي القاسم الشابي على بعض ذلك بتبني جملة من المناهج في سعيه، فهذه المناهج لديه: أسلوبية إلى حد، وبنوية (كذا) إلى حد، وإنشائية إلى حد، وتراثية إلى حد، وشخصية إلى حد⁽¹⁵⁾

فكان هذه القراءة تتنازعها خمس نزعات تضطرب في مضطربها، وترتكض في مرتكضها. ومثل هذا التطلع يمكن أن ينتجز من الوجهة النظرية، فيجوز تناول هذا النص بإجراءات منهجية مختلفة لدى قراءته.

إن الدكتور صمود يحتز من سوء ظن الناس بأنه لا يدعو إلى توفيقية فجة فنلغيه يتبراً من هذا الموقف حيث يكتب: نود أن لا يحمل قولنا على أنه «توفيقية» وبحث عن حل «وسط»⁽¹⁶⁾

ونحن نتفق مع الناقد في أن من الصعوبة بمكان، فعلاً، إمكان تناول نص أدبي، وهو ما هو من تشابك التناصية، ومن ثقل الحمولة للثقافات الماضية، ومن شدة قابليته لأن

تترامى فيه الثقافة المعاصرة، بل لأن تترامى فيه الثقافة الأجنبية أيضاً: بمنهج واحد نجتزئى به ولا نجاوزه قيد أنملة، ولئن اتفقنا مع الأستاذ صمود حول هذا المبدأ، فإننا، مع ذلك، لا نريد أن تستحيل القراءة الأدبية إلى قراءة فوضى ليس لها من ضابط ونحن قد كنا حاولنا، في بعض كتاباتنا التحليلية الأخيرة، أن نثبت استحالة «التوفيقية المنهجية»، أو ما يطلق عليه في اللغة النقدية اللبقة المعاصرة: «التركيب المنهجي» فالتوفيقية إذن مستحيلة التحقيق لدى التطبيق بالأدوات الإجرائية الصارمة.

ذلك بأننا إن أردنا أن نحلل نص «قلب الشاعر» مثلاً فإنه يجب علينا أن نتناوله بإجراءات الأسلوبية. ولكن أي أسلوبية؟ أم أسلوبية شارل بالي؟ أم أسلوبية دو صوسير؟ أو أسلوبية ياكبسون؟ أم الأسلوبية بمفهومها الجاري لدى عامة النقاد والمطلعين الحداثيين وهي الدراسة العلمية لأسلوب العمل الأدبي⁽¹⁷⁾. وهو موقف رومان ياكبسون الذي كان يرى أن الأسلوبية بحكم أنها فرع من اللسانيات قادرة كل القدرة على دراسة العمل الشعري، وما قد يعترض على هذا الموقف فإنما يعود إلى انعدام الكفاءة لدى اللسانياتى المحدود الثقافة الأدبية، كما قد يعود، بالمثل، إلى انعدام الكفاءة لدى المختص الأدبي الذي ينعدم اهتمامه بمسائل اللسانيات ومناهجها⁽¹⁸⁾.

والذي يعنيها من كل هذا ليس مناقشة ياكبسون في تعصبه لللسانيات وزعمه أنها قادرة كل القدرة على تناول النص الأدبي تناولاً كفوّاً، فنحن لا نرى رايه ونرى أن اللسانيات لا ينبغي لها أن تجاوز الحدود التي وضعتها هي نفسها لنفسها، والتي تتجسد في الجملة من الكلام فأقصى ما تصل إليه طاقتها هو نهاية هذه الجملة. أما ما وراء ذلك وهو النص بحذافيره، فإن ضعفها في معالجته سيبدو حتماً، وسيقتصر، أمرها حينئذ على ملاحظة جملة من الحساسيات اللغوية والأسلوبية الطافية على سطح النص دون التمكن من استنفاد كل ما فيه من جمال فني وخيال عبقرى، ولطائف قابلة للعطاء الذي لاينفد، والسخاء الذي لا ينقضي فاللسانيات إنما تحاول وضع نظرية للنص الذي يعد منتهياً أو مغلقاً، وتصطنع، من أجل تحقيق هذه الغاية، منهجاً للتحليل الشكلي⁽¹⁹⁾. وإنما، إذن، مناقشة قابلية أو عدم قابلية الجمع بين الأسلوبية من حيث هي إجراء تحليلي للنص الأدبي والمناهج التحليلية الأخرى.

إنه من العسير إمكان الجمع بين الأسلوبية والتراثية (ان صح إطلاق الدكتور صمود) التي لا تعني في مصطلحه شيئاً ذا بال، على حين أنه يمكن الجمع بين الأسلوبية وبنوية دو صوسير مثلاً لما بينهما من تقارب باد: الأول يتناول المنطوق، والآخر يتناول النطق⁽²⁰⁾

إن مسألة قابلية المنهج الواحد لتقبل مناهج أخراة تراكبه أو ترافده أو ترفده بما عسى أن يكون هو قد عجز عنه - تحتاج إلى نقاش معمق، ويلورة نظرية، وهي ممكنة لكن بشروط واحترازات، واصطناع ثقافة استثنائية، وذكاء عال، ومراس ذي محال، إما لا، فإن المحلل سيضطر إلى إيلاج البنوية في الأسلوبية، والأسلوبية في البنوية، والاجتماعية في الأسلوبية، والأسلوبية في النفسية وهلم جرا مما لا يستقيم معه طريق ولا يصلح عليه أمر.

ومسألة أخراة أثارها في مقدمة تحليل نص «قلب الشاعر» لأبي القاسم الدكتور صمود وهي الانبهار الذي يصيب بعضنا لدى قراءة نظرية غربية، أو الاحتكاك معها احتكاك المعجب بها الضعيف أمامها.

لقد أتى على الحداثيين العرب حين من الدهر لم يكن هجيراهم إلا تردد بعض هذه النظريات الغربية والترويج لها، والاحتفال بها: بشيء من الإعجاب شديد، وبشيء من التقبل أعمى. وعلى الرغم من أن بعض هؤلاء الحداثيين لا يبرح يتخذ هذه السيرة له فإن هناك حداثيين عرباً آخرين نبهوا إلى هذا الاستخذاء في الموقف الحداثي العربي، وأنشأوا يناقشون بعض أطراف هذه الحداثاة الغربية ومحاولة نقدها، والاجتهاد في الكشف عن مواطن الضعف فيها، ومن ذلك، العبثية التي تتسم بها مقرراتها ونظرياتها انطلاقاً من رفض انتماء النص لصاحبه تحت مبررات عبثية واهية، إلى الميل الى عزل النص الأدبي عن مجتمعه الذي نبت فيه والذهاب إلى أن لا شيء يوجد خارج اللغة.

ونحسب أنه أتى لنا أن لا نعب في هذه الحداثاة الغربية عبّ الظماء، وإنما علينا أن نعنث ونرتشف برفق، ونحاول انتقادها وتحليل نظرياتها، وتشرح أفكارها. إما لا، فإننا سنظل مستهلكين خاملين نحمل مركبات النقص الفكري وإنّ فعلينا السلام والرحمة وقل: لا سلام علينا ولارحمة!!

ومن المسائل المنهجية التي يمكن التوقف لديها في هذا العمل المتألق الذي زبده الدكتور صمود أنه:

1 - يتحدث في صلب هذا التحليل عن تقسيم النص الشعري المطروح للتحليل، بيد أننا لا نلاحظه في الشكل الهندسي للنص المنشور في مجلة الحياة الثقافية (ع33-1984ص92-93) ونحن نفترض، ولم يتح لنا الاطلاع على شكل فضاء النص في مجلة فصول (ع4 - 1981) «حيث كان التحليل نشر أصلاً» أنه وقع إهمال في كتابة النص على مقتضى ما كان يجب أن يكتب عليه في تفكير الدكتور حمادي صمود.

2 - إن المحلل أهمل توثيق بعض المقولات مثل استشهاده بكلام لبارط، وآخر لجينات⁽²¹⁾ دون أن يحيل القارئ على مصدر هذه المقولات فهل كان ذلك من باب التساهل والتجاوز أو كان لعل أخراً لا نعرفها.

3 - أن الدكتور صمود وقد التزم بتحليل نص «قلب الشاعر» على جملة من المناهج ذكرها بأسمائها، كان عليه لدى ممارسة تحليل هذا النص أن لا يمرق عن هذا الالتزام، أرايت أننا الفيناغ يغبر في مجاهر علم النفس باستعمال مصطلحات لا تدرج ضمن المناهج الموما إليها لدى تحديد الإجراءات مستهل التحليل مثل قوله: «متى قابلناه (النص) بالانا المتكلم»⁽²²⁾ وكقوله: «ومعناه أن القصيدة ستنتقل في مسار استبطاني يتداخل فيه الكشف والاستكشاف»⁽²³⁾ ففي الشاهد الأخير خلط بين مصطلحات علماء النفس وأهل التصوف. وربما كان الدكتور صمود يقصد إلى بعض هذا حين حدد منهجه فذكر أنه قد يستعين في تحليل هذا النص ببعض التراثيات.

بل ألفينا المحلل يومئ إلى ذلك، صراحة، حين يزيّر: «ولم يتخرج كبار النقاد (...) من تشبيه مكاشفة النص بالمكاشفة الصوفية»⁽²⁴⁾ والحق أنه كان يقصد بالإجراءات التراثية في تصورنا، وأساساً، إلى اصطناع بعض الأدوات البلاغية في تحليل النص كما يومئ إلى ذلك (...) فما قد يبدو تكراراً أو إقواء في لغة البلاغيين وبعض العروضيين»⁽²⁵⁾

4 - أننا نلغي المحلل، وعلى الرغم من أن مسعاه يرتكض في مرتكض حدائثي صرف (التزامه بالتحليل بإجراءات أسلوبية) [نسبة إلى الأسلوبية] وبنوية، وشعريانية (والشعريات لدينا هي غير الشعرية) ثم استشهاد فيما بعد بمقولات بعض الحدائثيين

أمثال رولان بارط، وجيرار جينات، وبيار فيرو)، لا يفتأ يربط النص بالنص، والشعر بالشاعر، ويحاول أن يبين عليه أحكاماً انطلاقاً من ذلك الموقف وهو سلوك في نظرنا يشبه الانزلاق إلى المدرسة التقليدية التي تجاهد نفسها أشق الجهاد وأعتته في ربط النص بمؤلفه واستنتاج نتائج من وراء ذلك الربط.

5 - لاحظنا أن هناك شيئاً من اللبس بين الإجراءات التحليلية - وهذه سيرة يسيرها معظم المحللين الحداثيين العرب - بحيث تقرأ خليطاً من الأدوات التي تتنازعها البلاغة والأسلوبية والبنوية والعروض وعلم النفس وعلم الجمال... بمرّة، فيضيع هذا الإجراء في ذلك ويطفو هذا على ذلك، ويُمنى القارئ، نتيجة لهذا الضرب من السلوك، باضطراب في الرؤية، وضبابية في المتابعة والمقارنة.

وقد كنا ودنا لو أن هذه الإجراءات قدمت تحت شكل مستويات تحليلية، قائم كل منها على حدة: كان يحلل النص أسلوبياً، ثم بنوياً، ثم إن أمكن، يحلل على غير ذلك... ودخل كل مستوى تتولد مستويات فرعية تحاول استنفاد طاقات النص من جميع أقطاره، وعبر كل فضاءاته.

فنحن هنا نقرأ تحليلاً قد يكون هو نفسه مفتقراً إلى تحليل آخر يضبط عناصره، ويحدد معاله، ويرسم أطرافه للتمكن من الإلمام إماماً سهلاً أو قريباً مما كان أراد التحليل - الذي استغنى عن العنوانات الفرعية، والتقسيمات الداخلية - ما عدا عنوانين اثنين هما: الفضاء الأول، والفضاء الآخر - قوله، أو البلوغ إليه.

من أجل ذلك نعتقد أن غياب الانسجام في تحديد الإجراء الذي من خلاله يتم التعامل التحليلي بشيء من الدقة مع النص الحق شيئاً من الإجحاف بالنص المحلل حيث إن الأستاذ صمود يصدر حكماً على البيت الثالث من القصيدة:

وبحار وكـهـوف ونرى

وبراكسين ووديان وبـيـد

وأنه لاشيء يربط بين عناصره اللغوية «فلا رابط بين عناصر البيت الثالث إلا إطار الطبيعة العام وتضمنها معنى الهول والعظمة المؤكد بصراع عنصري الماء والنار أساساً» (26)

والحقيقة ان نفي الترابط بين عناصر البيت الثالث الذي ورد في مطلع إصدار الحكم لا يقره ما يأتي بعده من كلام ينفي نفي الترابط حيث يقع الإقرار بوجود هذا الترابط في الإطار العام للطبيعة.... ونحن قد نكون محقين ان نتساءل: ألا يجزئ النص تلك الترابط العام بين عناصر الطبيعة؟ أو أننا نطالب المبدع بأن يركب لنا صورة ميكانيكية من الكلام؟.

ومهما يكن من أمر، فإننا حين تأملنا هذا البيت الثالث نفسه، والذي وقع من حوله نفي الترابط بين عناصره ظاهرياً رأينا ان هناك ترابطاً شديداً بين جميع عناصره في الحقيقة، وان العنصر اللساني الأول (أو المعنم) وهو (ويحار) يتحكم، شبيكياً، في سائر العناصر اللغوية التالية له، بحيث يمثل هو محوراً، وهي تقوم من حوله لتجاريه مجاراة، أو تشاكله تشاكلاً وحتى في أطوار التباين فإن العناصر اللغوية تظل مترابطة به، أو معه، إذ كان ذلك التباين منطقاً، أساساً، من فلسفة التشاكل وتبديرها.

وفيما يلي عرض لأطوار هذه العناصر ومحاولة المزاوجة السيميائية فيما بينها، في هذا البيت الذي نفي عنه الترابط، وإن صنف في إطار المفككات.

أولاً: نلاحظ تشاكلاً «ترابطاً إن شئت» بين العناصر اللغوية المنسوج منها البيت الثالث الذي أثبتناه منذ حين: ومن الوجهتين النحوية واللغوية معاً:

- 1 - إنها أسماء كلها،
- 2 - إنها نكرات كلها،
- 3 - إنها كلها في محل جر،
- 4 - إنها دالة على الجمع، جملة،
- 5 - إنها دالة على مظاهر الطبيعة جملة.

ثانياً : وبحار وكهوف:

يجسد هذان الزوجان اللغويان حيزين اثنين يتسم كل منهما بالعمق والظلام، فحيز البحر مظلم في أعماقه، وحيز الكهف مظلم أيضاً في نهايته، فيكون التشاكل في هذين الزوجين قائماً على معنى (الانحصار) لا (الانتشار) وذلك على أساس ان الظلام المائل في

أعماق البحر ونهاية الكهف يطوي الرؤية ويحجبها، أي يحصرها ويحد من غلواء امتدادها فلا تنتشر.

وهناك تشاكل آخر يشترك فيه هذان الزوجان وهو ان حيز كل منهما ينطلق من الخارج نحو الداخل، من الضوء والهواء إلى نحو الظلام وانعدام هذا الهواء، وان كلاً منهما، أيضاً، ينطلق من حيز متسم بالقضائية والرحابة إلى حيز يتسم بالانسداد والانغلاق (نهاية القعر - نهاية النفق)، ويضاف إلى كل ذلك ان شكل حيز البحر يتوخى فيه الشسوع (الأفقية) والعمق (العمودية) من حيث يتوخى في شكل حيز الكهف: الضيق والأفقية المحدودة: فهما من هذين المنظورين يمكن ان يتباينا، إذ أحدهما - من الوجهة الحيزية - شاسع رحيب، والآخر ضيق محدود. وإن فالحيز في هذين المعنيين يبتدئ منتشراً، ثم ينتهي منحصراً، ويبتدئ مضيئاً ثم ينتهي مظلماً، كما يبتدئ رحباً ثم ينتهي منسداً منغلقاً.

ثالثاً : وبحار - وذرى :

لا يمتنع هذان الزوجان من ان يُقرأ قراءة تشاكلية بحيث كما هو معروف نلفي في أعماق البحار تضاريس تشبه وجه الأرض الذي نعرف فهناك إذن في أعماق الأبحار أجبال لها ذرى، ورواب لها قنن. فالتشاكل إذن بين هذين الزوجين قائم على تشابه التضاريس.

وهناك تشاكل آخر يتجسد في ان كلا منهما يشتمل على معنى ما نطلق عليه مصطلح (الانتشار) إذ البحر طويل عريض، وعميق وسيع وشاسع منتشر في كل اتجاه، على حين ان الذرى، أيضاً بحكم علوها وإشرافها على تلاع وسهول ورواب، ذات قابلية لا تخاذ معنى الانتشارية.

كما ان هناك تشاكلاً آخر يتمحض للون، أرايت ان سطوح الذرى تكون غالباً، مكسوة بالأعشاب والنبات الأخضر ولا يمتنع الوجه اليابس للبحر من هذه الصورة المخضرة حيث نلفي نرى البحر الكامنة في أعماقه مخضوضرة معشوشبة. والحق ان من العرب من يتوهم الماء أخضر كما يؤكد ذلك ابن الأعرابي⁽²⁷⁾، فيكون التشاكل، من الوجهة

اللونية، قائماً بين هذين الزوجين على شيء من التوكيد: سطوح الذرى مخضوضرة مثل سطح البحر في توهم بعض العرب، وتفرق هذه الصورة الحيزية المخضوضرة في أعماق البحر فتزدوج هذه الخضرة بين العمق والسطح، والباطن والظاهر.

رابعاً : وبحار - وبراكين :

يقوم التشاكل بين هذين الزوجين على ما في كل منهما من معاني الهول والخوف والحدس. ذلك بأن البحار تقذف بالزبد حين تهيج فتطمو أمواجها وتعب أمواها على حين ان البراكين تقذف بالحمم النارية حين تهيج أو «تفبق» وكل منهما قادر على ان يهلك أما بالإغراق وإما بالإحراق.

ولا يمتنع تشاكل آخر يقوم بين هذين الزوجين إذا اعتبرنا ان حيز كل منهما منتشر حتماً، فالبحر هو ما هو من الانتشارية القائمة في الرحابة والضخامة والامتداد طولاً وعرضاً، والبركان هو ما هو حين يفبق ويهيج من الحركة والامتداد والتسلط الحيزي بحيث يغتدى مقتدراً على احتلال ما يجاوره من احياز فيحيلها إلى نار ورماد وبياب.

والمادة المائية التي يلقي بها البحر منتشرة مثل المادة الحممية التي يقذف بها البركان، فإنها هي أيضاً، ويحكم طبيعتها منتشرة فالتشاكل انتشاري لكننا نلاحظ ان شكل الحيز المنتفخ المتضخم المائل في حركة البحر ينطلق من الأدنى نحو الأعلى وجوياً، على حين ان الحركة الحيزية الجائمة في سيرة الحمم البركانية تتحرك وجوياً من الأعلى نحو الأسفل. فهناك إذن عبر هذا التشاكل تباين.

خامساً : وبحار - ووديان :

يجسد هذان الزوجان من الوجهة الحيزية (الفضائية) تشاكلاً تضاريسياً من حيث وجود الغور والعمق والتخدد في أسفل كل منهما.

وهناك تشاكل ثان يربط بين حيزيهما ويتمثل في ان كلا منهما لا يعدم حركة واضطراباً وارتكاضاً (طمو أمواه البحر، وسيلان ماء الوادي) أما التشاكل الثالث بين هذين الزوجين اللغويين فينصرف إلى اللون والماهية معاً إذ الشغافية تسم كلاً منهما .

وهناك تشاكل آخر يربط بين هذين الزوجين يتمحض للمستوى المعنوي، ويتجسد في ان كلا من البحر والوادي منتشر حيزهما.

ساساً : وبحار - وييد :-

يتجسد التشاكل الأول بين هذين الزوجين في ان كلا منهما قابل للإهلاك: البحر يغرق او تلتقم حيتانه، والبيداء قد يتيه فيها المسافر فيهلك في مجاهلها جوعاً وظمأً او برداً او حرأً. يضاف إلى ذلك ان السراب الذي يقرأى لمجتاب البيد يشبه الماء، فكان منظر البيد يستحيل من بعض الوجود إلى مرآة بحرية قائمة على الوهم.

اما التشاكل الثاني فيقوم على مستوى الحيزية المتسمة بالشسوع الهائل، والضخامة الممتدة في كل الأرجاء. وينشأ عن هذا التشاكل تشاكل ثالث يتمثل في انتشارية كل منهما إلى ما لا نهاية.

ويمكن ان نمضي في ربط العناصر اللغوية عبر هذا البيت، كما كنا ربطنا بين:

وبحار وكهوف،

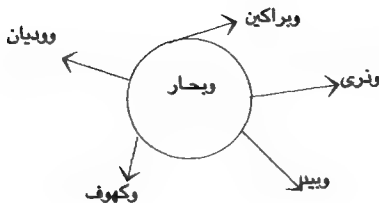
وبحار وذرى،

وبحار وبراكين،

وبحار ووديان،

وبحار وييد.

حين يمكن ان نجسد ذلك في هذه الرسمة:



فتريط، إذن، على سبيل المزاوجة (إما باعتبار مطلق الحيز، وإما باعتبار تشاكلات أخراة داخلية وإضافية مثل اعتبار حيز الكهف وهو يتخذ شكل نفق أو مغارة تتعمق أفقياً حيز جبل، على حين أن البركان يتخذ شكلاً منفطحاً فارغاً يمتد عمودياً في أعماق الجبل فعلى الرغم مما يبدو بينهما من تباين إذا اعتبرنا أفقية أحدهما وعمودية أحدهما الآخر - فإنهما متشاكلان باعتبار التشابه الواقع في شكل الانفتاح، بصرف الطرف عن كونه أفقياً أو عمودياً. وعلى أن هناك تبايناً آخر يتجسد في احتراق أحدهما وهو البركان (لدى إفاقتة) وبرودة أحدهما الآخر لكن هذا الاحتراق موقوت، وهو في حال تصادفه مع برودة حيز الكهف يخضع لترباط «العلاقة التلازمية» بين الحيز الحار والمحرق الذي يتطلب البرودة التي تحد من غلوائه، والحيز البارد الذي يتطلب الحرارة التي تحد من غلواء البرد حيث إننا حين نشعر بالبرد الشديد نفرز إلى المدافئ، وحين نشعر بالحر الشديد نفرز إلى المبردات)

بين:

وكهوف ونرى،

وكهوف ويراكين،

وكهوف ووديان،

وكهوف ويبيلا،

ثم بين

وذرى ويراكين،

وذرى ووديان،

وذرى وييد،

ثم بين

ويراكين ووديان،

ويراكين وييد،

ثم بين

ووديان وييد،

ولكننا لا نريد ان نمتد بهذه التحليلات القائمة على التماس التشاكل بالعلاقة اللفظية أو المعنوية أو التلازمية أو الحيزية إلى نهايتها لضيق المجاز..

ومثل هذا الإجراء الذي استخدمناه في هذا المجاز من تحليل هذا البيت (والذي أردنا من ورائه إثبات التلاحم والترابط بين عناصره على عكس ما كان ذهب إليه الدكتور حمادي صمود) لم يجاوز مستوى الحيز. وتبقى مستويات أخراة محتاجة إلى مباشرة تحليلية تجسدها وتبرز مكوناتها مثل المستوى الزمني، والمستوى الإيقاعي.



- ثالثاً -

وكتب الدكتور عبدالله الغدامي بحثه تحت عنوان : (إرادة الحياة للشابي قراءة سيميولوجية)، وسنحاول مناقشة الدكتور الغدامي حول الإجراءات التي استخدمها في قراءة نص (إرادة الحياة) لأبي القاسم، وسنجهتد في إضافة بعض الإضافات، والتنبيه إلى بعض ما نختلف فيه مع المحلل غير واثق من ذلك مهاترة أو مشاهرة، ولكن قاصدين إلى إثارة السؤال، وإثراء القراءة، والإسهام في تأسيس النظرية الأدبية...

إن المحلل - الدكتور الغدامي - يقطع بعدم وجود الزمن الحاضر في الأفعال المضارعة وأفعال الأمر في هذا النص مقيماً حكمه هذا على اعتبار أن الزمن في هذين الفعلين يدل على المستقبل فحسب وهو، من منظورنا، تسرع من المحلل أو عدول مقصود بالوظيفة الزمنية النحوية لهذين الفعلين، ويحكم تجريدهما من الحالية، أو الزمن الحاضر فقد قرر الغدامي «أن الحاضر لا مكان له في هذا النص الشعري، فالقصيدة تسمح الحاضر وتلغيه، وتغفيه، إلى الغناء، لتحل مكانه الماضي في حالات (...) وفي حالات أكثر يأتي المستقبل لينتشل الإشارة من حاضرها المسحوق، ويصرفها نحو الآتي»⁽²⁸⁾

ويقرر المحلل في مجاز آخر من كتابته عن نص (إرادة الحياة) «وبذلك يتعالى المستقبل في القصيدة ويسحق الحاضر سحقاً كاملاً ويلغيه، ويمسك بالماضي في معادلة تجاوزية»⁽²⁹⁾.

ونحن لا نعرف، فيما تعلمناه من نحويات، أن الفعل المضارع لا يدل إلا على المستقبل، على سبيل القطع، وفي كل الأطوار (على الرغم من أن بعض النحاة يطلق على الزمن الكامن في المضارع: المستقبل على سبيل التجاوز في المصطلح) فهذه الحال أولى لها أن تنصرف أساساً إلى الحاضر الذي هو أصل في دلالة الزمنية. ذلك بأن «المضارع من الأفعال: (هو) ما أشبه الأسماء، وهو الفعل الآتي والحاضر»⁽³⁰⁾

ويقرر السيوطي في معرض حديثه عن معنى «السين وسوف» ووظيفتهما النحوية:

«كلاهما للتنفيس: أي تخليص المضارع من الزمن الضيق وهو الحال، إلى الزمان الواسع وهو المستقبل»⁽³¹⁾

فهل يجزئ هذان الشاهدان من ابن منظور والسيوطي لإثبات أن الفعل المضارع لا يدل على الزمن المستقبل، على سبيل القطع، إلا بسياق، أو بواسطة أداتي السين وسوف؟.

فحين يسأل سائل شخصاً عما يفعل، فيجيبه مثلاً بأنه يلعب، أو يقرأ، فإن ذلك لا يعني إلا أن الزمن الوارد في الفعلين لا يجاوز الحال أو الحاضر فهو إنما يتمحض للمستقبل بسياق خاص كان يسأل سائل شخصاً عما يزمع فعله في العطلة الصيفية المقبلة، فيجيبه إنه يسافر إلى بلد ما .. فهنا يدل هذا المضارع على المستقبل مع شيء من التجاوز والتسامح في الصياغة التي تتطلب أنه «س + يسافر....» (باصطناع، إذن، إحدى الأدوات اللتين تخلصان المضارع من الزمن الحاضر وتدفعان به إلى نحو الزمن المستقبلي).

وببعض هذا التوضيح يتبين لنا أن النتائج التي أقامها الدكتور الغدامي على هذه المقدمة باطلة لإفضائها إلى فساد الحكم.

والأغرب من كل ذلك اعتبار زمن فعل الأمر هو أيضاً، وعلى سبيل الإطلاق زمناً مستقبلياً، وهو أمر لا يتأتى في استعمال الأمر، من الوجهة النحوية، منذ الخليل إلى يومنا هذا، فإنما الأصل في دلالة الزمنية الحالية. أما تمحضه للمستقبلية فلا يتأتى إلا بسياق معلوم كما في قوله تعالى: «فَإِذَا فَرَغْتَ، فَاَنْصَبْ»⁽³²⁾، حيث إن الذي حوله إلى ما يستقبل من الزمان عاملان اثنان:

أولهما: إذا الذي هو اسم دال على زمن مستقبل. وآخرهما: وقوعه جواباً لـ «إذا» ظرفية، فكان المعنى، والله أعلم، حين تفرغ من صلاتك أو عبادتك.. أرغب إلى ربك بالإقبال على عبادة أخرى⁽³³⁾

أما أن يقول قائل بأن الزمن في مثل فعل الأمر التالي: «انهض» دال على المستقبل، فهذا وجه من النحو لا نعرفه...

وإننا لا ندري كيف غاب عن الدكتور الغدامي وهو الذكي اللمعي ان افعال الامر وردت في أصل النص المحلل بعد مقول القول المتعلق بالربيع الذي يخاطب الأرض، وإن الامر هنا منصرف أصلاً إلى زمن الربيع، وإلى اللحظة التي كان هذا الربيع يخاطب فيها الأرض المخضوضرة العشوشبة⁽³⁴⁾

وإن فكل النتائج التي استخلصت أو استنتجت من حول زمن الامر وأنه متمحض للاستقبال، لا تقوم من منظورنا، على أساس صارم.

وأما ما يقرره الدكتور الغدامي من مستقبلية الزمن في قول أبي القاسم:

وباركك النور فاستقبلي

شباب الحياة وخصب العمر

فيقول في معرض حديثه عن نفي الحاضر والتمسك بالماضي والمستقبل فقط في القصيدة: «وكانت فاتحة هذه الإشارات صارمة وقاطعة في تحويلها للباصرة نحو الامام في قوله: (استقبلي) - فإنه لا يستقيم لجملة من العلل، منها:

1 - ان الأصل في الامر هو الزمن الحاضر.

2 - ان فعل «استقبلي» في بيت أبي القاسم، كما هو واضح، لا ينصرف حتماً إلى المستقبل من الزمن، وإنما هو أمر بفعل الاستقبال الذي هو بمعنى الاحتفاء والاحتفال وهو على كل حال لا ينصرف إلى المستقبل، وما ينبغي له.

وإن، فالقطع بمستقبلية أفعال الامر في نص (إرادة الحياة) أفضى إلى قراءة مقيدة، مغلفة، حتى لا نقول: مغلوطة، حكمت على النص بالضربان في وجه واحد من الدلالة الزمنية، مع ان زمن الامر - ولنكرر ذلك ولا حرج - ينصرف أساساً، إلى الحال ولا يمكن صرفه إلى المستقبل إلا بقرينة سياقية كما سلفت الإشارة... إن معنم «إليك» يرد في العربية بمعنى «خذ» أو «هاك...» وكلاهما لا ينصرف إلا إلى الحال الحاضرة وحدها، فكيف يمكن إذن إقامة تاويلات زمنية مغلوطة، من موقفنا على الأقل؟.

وإن، فلا ينبغي إضافة أفعال الامر أو أسماء أفعال الامر وهي أحد عشر في نص (إرادة الحياة) إلى حكم ما يستقبل من الزمن بل إلى الزمن المزامن، والحال المحايين.

ليس هناك، من منظورنا، أي غلبة، لا مطلقة ولا حتى نسبية ربما لزمن على آخر في هذا النص المحلل، فانما الناص كانت تتنازع الماضوية والمستقبلية حقاً، حتى تتفق مع ما ذهب إليه الدكتور الغدامي، لكنه، أثناء ذلك لم يستطع الانفلات من قبضة الحاضر التي كانت يده تمسك بتلابيبه وبكل ما كان فيه من اضطهاد ويأس وتخوف وترقب ومعاناة وشقاء.. بحيث تلغي عدد الأفعال الدالة على الماضي ثمانية وخمسين (48+4+6) وهو عدد يتقارب مع عدد الأفعال الدالة على الحاضر والمستقبل (46+1+4) مما يجعل الحركة الزمنية مشدودة إلى الماضي بالمقدار الذي نلغيها عليه مشدودة إلى الحاضر والمستقبل (على أساس ان أفعال المضارعة تدل على الزمن الحاضر في المقام الأول، وعلى المستقبل في المقام الثاني، إلا بقيد... دال...).

إن الزمن، هنا لدى نهاية الأمر، إما ان يتنازع الماضي والحاضر معاً أساساً، وإما ان يتنازع الماضي فقط على أساس غلبته على «الإشارات» (نصطنع مصطلح الدكتور الغدامي على سبيل التناص) الزمنية الحاضرة والمستقبلية. ويعود ذلك إلى ان الناص لم يستطع التخلص من قيود ماضيه الثقيلة بما فيها من تقاليد وثقافة ومعتقدات وارتباطات، وانتماء حضاري.

وبناء على هذا التمثل من قراءتنا نحن، ينقلب ترتيب التواتر الزمني في هذه الأفعال فيفتدي:

1 - الزمن الماضي هو المهيمن بعدد ثمان وخمسين حالة زمنية.

2 - الزمن الحاضر مصنفاً في المرتبة الثانية بثلاثة وأربعين فعلاً مضارعاً.

3- فعل الأمر وهو الحاضر الضيق الذي لا يجاوز زمنه لحظة الأمر نفسها، إلا بقرينة تدفع بهذا الزمن إلى الأمام، أو تؤخره إلى نحو الوراء، أي إلى الماضي دلالة: كقولنا: «قلت له يوم كنا ندرس في الجامعة: اقرأ هذا الكتاب، فلم يقرأه».

ويضم أحد عشر فعلاً في زمن الأمر الدال على الحاضر أساساً إلى الاثنين والأربعين فعلاً يتقوى الزمن الحاضر حيث يرقى إلى ثلاث وخمسين حالة زمنية. ولكن

هذه المرتبة لا تشفع له في ان لا يتبوا إلا المنزلة الثانية بعد الماضي الذي كان تواتر زهاء تسع وخمسين حالة زمنية.

وببعض ذلك يتبين لنا ان الذي كان يملأ جو القصيدة المحلّة إنما هو الماضي لعدم قدرة الناص على الانفلات من انقاله وعقده، ثم الحاضر بما هو مشحون بالهموم والظلم والإحن والمعاناة التي كان الاستعمار الفرنسي يصب أسوأها على الشعب التونسي الذي الناص يشكل واجهته الإحساسية.

على حين ان المستقبل منعدم الوجود، في منظورنا، لا نعدام السياقات النحوية والأسلوبية الدالة عليه صراحة من وجهة، ثم لتعلق الناص بالحاضر الذي يطغى على إحساسه وتفكيره وخياله لشدة المعاناة الماثلة، والاضطهادات الجاثمة، ولإظلام سبيل المستقبل على عهده.

والذي يعود إلى ملاحظة معاني هذه الأفعال المضارعة، وهو الأهم في كل هذه التحليلات، يرى أنها تتنازعها معاني التوقع والتطلع والتخلص من الحال الراهنة أمثال: يستجيب - أتجنب - يقنع - تبقى - يماشي - تعيد - يصرف - يمشي - ينجلي - ينكسر - تسائل - أنتظر - أصفي - يجيء - تنمو - يمر - ؛ ومعاني الأمل والرجاء والسعادة أمثال: يعانقه - يحب - يعيش - أبارك - يستلذ - يحضن - يلثم - تلهو - تحيا - تصبح - يفني - يرقص - يشب - يذكر... ثم معاني الضجر واليأس والحرمان أمثال: تكرهين - ألن - يحتقر - ينطفئ - تهوي - يدفن - يمل - تذوي - يبید - يفنى - تعبد.

وواضح ان معاني التوقع والتحفز، والتطلع والتخلص والأمل والرجاء والسعادة هي التي تطفو على معاني الضجر واليأس والحرمان..

ويعني هذا ان الأمل الذي كان يتمسك الناص به في حاضره كان الأقوى وربما يتجسد في طغيان البنية الجمالية الاخضرارية على هذا النص مثل: فوق الحقول - حلو الثمار - غص الزهر - سحر الفصون - سحر الزهور - سحر الثمر - سحر المروج - الفصون وأوراقها - وأزهار عهد حبيب نضر - وقلب الربيع الشذي الخضر - وعطر الزهور - وطعم الثمر - وصباها العطر - الوجود الرحيب النضر - وحاملة بأغاني الطيور - أسراب ذاك الفراش الأنيق - وجاء الربيع بأنغامه وأحلامه - الثرى الحالم المزدهر.

ثم تليها البنية الجمالية المتسمة في معظمها بالشفافية (وقد رأينا ان البنية الجمالية السابقة تتسم ايضاً بالعطر والعبق) كما يتجسد ذلك في قوله: وناجي النسيم، وناجي النجوم، وناجي القمر - إليك الجمال الذي لا يبيد - إليك الفضاء - إليك الضياء - وشف الدجى عن جمال عميق - وضاعت شموع النجوم الوضاء - وضاع البخور بخور الزهر - ورفرف روح غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر - ورن نشيد الحياة المقدس في هيكل حالم....

ويتصل بهذا الحيز السابع في لجة الجمال البديع بنية أخراة يمكن ان نطلق عليها البنية المخضلة، مثل قوله: يجيء الشتاء شتاء الضباب - شتاء الثلوج شتاء المطر - معانقة وهي تحت الضباب - وتحت الثلوج - وتحت المدر - أين ضباب الصباح؟ - وغيم يمر - النبع بين المروج - ولحن المطر - وناجي الغيوم - ويدفنها السيل أنى عبر....

فمعاني الشتاء والضباب، والمطر، والثلوج، والسيل، والغيوم، والنبع، والمروج هي التي تشكل هذه البنية الجمالية العجيبة.

وانن فاللغة الشعرية هنا، في جملتها، تجسد ملحمة جمالية حاملة عائمة في وجود شفاف، عطر، مخضل، متائق، متأنق، كأنه قطعة من الجنة التي وعد الله بها المتقين من عباده.

ويلتحق بهذه البنى بنية يمكن ان نطلق عليها البنية النورانية مثل: ضياء النجوم - تائق - وضوء القمر - [الأشعة - النور (تكرر ثلاث مرات)] - الضياء - القمر - النجوم - ضاعت شموع - ضياء القمر - لهيب الحياة - اللهب المستعر.

وتقابلها بنية مضادة يمكن ان نطلق عليها البنية الظلامية، ولكنها لا تجسد قوة بنوية في نسج القصيدة وعمقها مثل: الليل - ليلة - ليال - الدجى - الظلام - فينطفئ - الدجى (تارة أخرى).

وهناك البنية الحيوية (نسبة إلى الحياة) وتتجسد في أكثر من ثلاثين بيتاً مثل الحياة (1+3+4+15+62+63+18+21+31+33+35+39+49+50+56)، وعمر

(21+30+50) تقابلها البنية المعنوية وتتمثل في زهاء أربعة عشر بيتاً مثل: الموت والعدم والفناء والتلاشي (4+15+16+16+18+28+29+29+13+31)

ومن خلال متابعة هذه البنى التي أومأنا إليها يتبين لنا أن معاني الحياة والوجود تتواتر في النص أكثر بكثير من معاني الموت والفناء، كما أن معاني النور والتألق والإشراق تتواتر في هذا النص أكثر بكثير من معاني الظلام والسواد، كما أن معاني الاخضرار والخصب تطفو على معاني الجذب والجفاف.. ومثل هذه الاستنتاجات تؤكد ما كنا زعمناه لدى متابعة معاني الأفعال المضارعة الدالة في معظمها على الأمل والتطلع والتفاؤل.

ذلك، وإن الدكتور الغدامي وقع في سهو لدى تعداد الأفعال المضارعة إذ أهمل فعل (أرى) الذي جاء في البيت الثالث والأربعين، وهو:

ظلمت إلى الكون أين الوجود؟

وانى أرى العالم المنتظر؟

فيكون عدد الأفعال المضارعة في الصورة الشكلية لها ستة وأربعين⁽³⁶⁾

وهناك موطن آخر من الخلاف في القراءة بيننا وهو أن الدكتور الغدامي، بناء على مرجع نحوي معاصر يحيل عليه، يذهب إلى اعتبار كل الأفعال المضارعة المنفية بـ «لم» تحول المضارع إلى الماضي. وهذه القاعدة النحوية معروفة وصحيحة، ولكن حين تقع في التراكيب البسيطة: ولذلك يعرف النحاة العرب «لم»: حرف جزم ونفي وقلب، على أساس أنها تقلب معنى الحاضر إلى معنى الماضي مثل قولنا: «لم أتم طوال الليل». لكن حين يتعلق الأمر بمثل قوله:

ومن لم يذ عن حوضه بسلاحه

يهدم، ومن لا يظلم الناس يظلم⁽³⁸⁾

أو مثل قوله:

ومن لم يعانقه شوق الحياة

تبخر في جسوها واندر

فان الزمن يتخذ له شكلاً حياً، وهو ما لم يذكره النحاة العرب صراحة، ولكن ذكرهم له تحت شكل الشرط إيهام ببعض ما ذهبنا إليه نحن، فالمعنى الزمني في: «ومن لم يعانقه شوق الحياة» لا يدل في الحقيقة، على ماضٍ منقلب عن الحاضر تحت تأثير وظيفة «لم» ولا يقول بذلك أي عربي، وإنما يدل على وظيفة زمنية إطلاقية، فلعل من الأمثل إذن ان نطلق عليه مصطلح «الزمن المحايد» الذي ينصرف إلى الحاضر القابل للامتداد نحو الماضي والمستقبل جميعاً. ولكن الحاضر أولى به لأنه يجري مجرى المثل أو مجرى الحكمة السائرة فكان دلالة الكلام: «والذي لا يعانقه شوق الحياة»، ومن المستبعد ان يكون المعنى: «والذي لن يعانقه شوق الحياة» كما أنه من المستبعد ان يكون المعنى: «والذي لم يعانقه شوق الحياة»، إذ في التخصيص الزمني تحويل للحياة الذي يكون قادراً على الامتداد في كل الأزمنة، وإضعاف له وإفساد.. لكن الدكتور الغدامي لا يشاطرنا هذا المذهب، ويذهب في قراءته الزمنية لهذه الأفعال مذهباً يجعل فعل الشرط متحولاً إلى المستقبل: «وبذلك تنقلت هذه الإشارة في زمانها من حاضر معلق دخلت عليه (لم) فحولته إلى ماضٍ، وجاءته أداة الشرط «من» فدفعت به نحو المستقبل»⁽³⁹⁾

لكن مشكلة أخرة تواجهنا في هذا الإحصاء العجيب، وهي المتمثلة في إهمال:

(9) ومن لا يحب صـعود الجـبال

يعيش أبـد الدهـر بين الحـرر

من إحصاء الدكتور الغدامي:

مَنْ - لا - يُحِبُّ: فعل الشرط

يَعِشُ: جوابه وجزاؤه.

ولمّا كنا نحن نقرا زمن أفعال الشرط محايداً، أي أنه مستقر أساساً في دائرة الحاضر فإن الإحصائية المتعلقة بالزمن الحاضر تتغير تارة أخرى...

إن عدد الأفعال المضارعة الدالة حقيقة على الزمن الحاضر يغتدي اثنين وأربعين فعلاً فحسب (وذلك بإبعاد الأفعال المضارعة الأربعة المنفية بـ (لم) دون ورودها في تركيب شرطي - على أساس أنها متحولة إلى الماضي، وبإلحاق أفعال الشرط -

- وَمَنْ لَمْ يَعَانِقْهُ

- وَلَمْ أَتَجَنَّبْ (بشيء من التحفظ).

- ومن لا يحب

- يعيشُ أبد الدهر -

وليس فعلي الشرط كما ورد في إحصائية الدكتور الغدامي.

وقد لاحظنا غياب الحديث، في تحليل الغدامي أو قراءته، عن الوظيفة الجمالية للاستعمالات النحوية، إذ الحديث عن أزمنة الأفعال واستخلاص منها التعلق بالماضي والمستقبل لا يبرز ما في النص من جمال فني، ولا يكشف ما فيه من طاقات جمالية عجيبة، واصطناع الإجراء السيميائياتي في هذه القراءة لا ينبغي له أن يحول دون رصد هذه اللقطات الجمالية وتحديد وظائف لها في سطح النص وعمقه.

وإن فإنا لا نعتقد أن إقامة القراءة على تلك الثنائية القائمة على رصد الأفعال والأسماء التي تكون أضرباً للابيات أو غير أضرب لها مما يفضي إلى ثمرة أدبية. وكان الأولى تحليلها في سياق ورودها في صميم النص، ومن خلال الصور الفنية الدالة على هذه الحركة أو على هذا السكون.

إن التحليل: إجراء يجب أن ينصرف إلى نسج النص أساساً للكشف عما فيه من جمال فني، ومتحكمات أسلوبية، وانزياحات في الاستعمالات اللغوية، ثم العياج من بعد ذلك على بناء العميقة لإمكان التوصل إلى الظاهرة الأولى المتحركة في مستويات نسيج النص.

ومهما يكن من أمر فإن إقامة التحليل على ثنائيتين اثنتين: الحركة والسكون ثم المد والجزر، شيء جميل لو انضاف إليه كل عناصر التحليل الأخرى. ثم إن ثنائية الحركة والسكون تبدو غير واضحة المعالم ولا بارزة الأسارير في هذه القراءة التي ربما طفا الحديث فيها عن زمني الماضي والمستقبل، على أي شيء آخر.

أرايت أننا نستطيع استخراج بنى أخراة مثل التي كنا أومأنا إليها بإيجاز - ولم تكن نبغي الانزلاق إلى تحليلها بكل التفاصيل الممكنة حتى لا نخرج عن إطار ما رسم لنا في

هذا العمل - (ولنتناص، أيضاً، مع إجراءات الدكتور الغدامي الذي أقام تحليله على فلسفة ثنائية) مثل ما يلي:

1 - هناك ثنائية النور والظلام (وقد ألفينا النور يطغى على الظلام).

2 - ثنائية الحياة والممات (وقد كنا لاحظنا ان عناصر الحياة تتغلب على عناصر الممات).

3 - ثنائية الخصب والجفاف (ولكن عناصر الخصب والماء تطفو طغياناً مطلقاً على عناصر الجذب والجفاف) (حيث لم نكد نجد من معاني الجفاف والصلابة إلا سبعة معانٍ موزعة على تسعة أبيات من ضمن الثلاثة والستين بيتاً التي تتألف منها القصيدة، وهي: القيد (2)، وعمور الشعاب (8)، قصف (11)، الحجر (14)، ظمئت (40+41+42+43)، الجمود (44). ولكن أين هذه من تلك؟ أي أين عناصر الجفاف القليلة من عناصر الخصب والماء وملازماتها التي يكتظ بها نص القصيدة اكتظاظاً، ويرتكض فيها ارتكاضاً؟.

4 - ثم هناك ثنائية الأمل واليأس أو التفاؤل والتشاؤم (وقد كنا ألفينا عناصر التفاؤل، تطفو طغياناً فانقاً على عناصر التشاؤم...)

إننا ننوه بذلك الدكتور الغدامي وبراعته في افتراع فكرة الصراع عبر هذا النص، بيد ان إقامته إياها على مجرد ثنائيتين اثنتين لم تستطع استنفاد كل عناصر الصراع الأخرى فيه، كما رأينا، كما ان عدم استنتاج أي من القطبين، أو أي من أقطاب الصراع، مما يهيمن، أساساً، على فكرة هذا النص ونسجه: قد ينقص من قيمة العمل التحليلي القيم الذي نهض به الدكتور الغدامي.

ونحن من خلال البنى الصراعية الأخرى، القائمة على الفلسفة الثنائية - طمعاً منا في ان يكون عملنا هذا متناصاً مع عمل الدكتور الغدامي ومنسجماً إنن معه - التي اجتهدنا في استدراكها على قراءة نص «إرادة الحياة»: يمكن ان نستخلص ان بنية الحركة هي الطاغية على السكون، وان حركة المد ربما تكون هي أيضاً الطاغية على حركة الجزر، والآية على ذلك ان الأصوات التي هي حركة صوتية، يضاف إليها الحركات الصريحة، تتردد في هذا النص بتوتر بلغ قريباً من تسع عشرة حركة صوتية مثل: ودمدمت الريح بين الفجاج (6)، وضجت بصدري رياح آخر (10)، وقصف الرعود (11)،

وعزف الرياح (11)، وأغاني الطيور(34)، ونحل يغني (38)، النبع بين المروج يغني (41)،
نغمات الطيور (42)، وهمس النسيم (43)، ورن نشيد (61)، ووقع المطر (11)، ان
ينكسر (2)، وضجت بصدري رياح آخر (6)، وتلهو بها الريح في كل واد(28)، وتهوي
الفصوص وأوراقها (27)، ويمشي الزمان (35)، وغيم يمر (38) يرقص فوق الزهر (41)،
فميدي(54)، رفرف روح(00) بأنجحة(60)

وإن فالبنية الحركية هي التي تهيمن على بنية هذا النص إطلاقاً، وما يأتي بعدها
من بنى لا يعدو كونه مرتكضاً في فلكها، أو دائرة في مدارها.

فهذا النص إذن عاج بالحياة، محتدم بنار الصراع، متوثب، متفائل، متطلع شديد
الحساسية، لطيف الشفافية، بالغ الحركية، ولعله ان يكون ببعض ذلك مجسداً لعهد
مضطرب بالأحداث، حافل بالحن، مثقل بالإحزن، وكأنه كان مصراً على تغيير الوضع
القائم في الحاضر، للانطلاق نحو المستقبل⁽⁴⁰⁾

إحالات

(++) نشر هذا العمل ضمن تحليلات أخرى في كتاب بعنوان: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1984 وكان هذا العمل نشر أصلا في (مجلة القلم)، تونس، ع1976/7

(1) عبدالسلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص21

(2) عبدالسلام المسدي م.س. ص24-25

(3) سورة الرحمن، الآيات 1-4

(4) الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، 4/443

(5) حللنا سورة الرحمن في كتاب لنا تحت الطبع تحت عنوان: نظام الخطاب القرآني.

(6) المسدي: م.س. ص24

(7) م.س، ص23

(8) م.س

(9) م.س

(10) م.س

(11) م.س

(12) م.س

(13) م.س

(14) لقد عدلنا عن إدراج قراءتنا الخاصة لهذين البيتين لضيق الحيز، وسندرجها في البحث المطول الذي سينشر تحت شكل كتاب إن شاء الله.

- (15) حمادي صمود، قلب الشاعر: محاولة قراءة، الحياة الثقافية، تونس، ع-1984
33، ص91، وكان هذا العمل التحليلي لقصيدة «قلب الشاعر» لأبي القاسم
الشابي نشر أصلاً في مجلة فصول، القاهرة، 1981
- (16) م.س.
- (17) J.Dubois et Autres Dictionnaire De Linguistique (Stylistique)
- (18) I.D
- (19) I.D Stucturaliswe
- (20) I.D
- (21) حمادي صمود، م. م.س، ص93
- (22) م.س
- (23) م.س، ص94
- (24) م.س، ص93
- (25) م.س، ص99
- (26) م.س، ص96
- (27) ابن منظور، لسان العرب (خضر)،
- (+++) نشر عمل الدكتور الغدامي ضمن كتاب: «تشریح النص مقاربات تشریحیة
لنصوص شعرية معاصرة»، دار الطليعة، بيروت 1987 ص12-33
- (28) الغدامي، تشریح النص، ص19
- (29) م.س.صص 19+20
- (30) ابن منظور، م.س، (ضرع).
- (31) السيوطي، همع الهوامع، 2+72

- (32) سورة الشرح 7
- (33) تراجع التفاسير التي لا تبعد عن هذا التأويل، ومنها: الزمخشري، م.م.س، 4-772 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم 7-322، الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن 6-176
- (34) تراجع نص قصيدة «إرادة الحياة»: الأبيات 46-56
- (35) الغدامي، م.م.س، ص 19
- (36) م.س، ص 16
- (37) م.س.
- (38) زهير بن أبي سلمى، في شرح المعلقات السبع للزوزني، ص 104، القاهرة 1958
- (39) الغدامي، م.م.س، ص 17
- (40) عدلنا عن إدراج تحليل لنا خاص، وبإجراء اتنا منصب على البيت الخامس والثلاثين من قصيدة «إرادة الحياة»، لضيق الحيز هنا ونضيفه إلى هذا العمل المقتضب حين ننشره في كتاب، إن شاء الله.

أهم مصادر هذه الدراسة ومراجعها

أبو القاسم الشابي :-

- الأعمال الكاملة (جزءان)، الدار التونسية للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 (جمع وتقديم وتعليق الأستاذ أبي القاسم محمد كرو).
- أغاني الحياة (ديوان شعر) اعتمدنا على عدة طبعات (تونس ومصر).
- الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر 1983.
- رسائل الشابي، الشركة التونسية لفنون الرسم، 1966
- مذكرات الشابي، الدار التونسية للنشر، تونس 1966
- الجابري/ محمد صالح الشعر التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1974
- الجيار/ مدحت سعد محمد الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984
- حمدي محمد عبد الوهاب الشابي شاعر الخضراء، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1984
- خفاجي/ محمد عبد المنعم الأدب العربي الحديث، ج2، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة (ب.ت).
- الشابي/ عبد الحميد محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1993
- شوقي ضيف دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر 1959
- الغدامي/ عبد الله محمد تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية

معاصرة)، دار الطليعة، بيروت 1987

- كرو / أبو القاسم محمد

أثار الشبابي وصداه في الشرق، دار المغرب العربي، تونس 1988

أبو القاسم الشبابي (حياته وشعره)، الشركة

التونسية للتوزيع، تونس 1973

دراسات عن الشبابي، دار المغرب العربي، تونس

1966

- أبو القاسم كرو / وآخرون

قراءات مع الشبابي والمقنبي والجاحظ وابن خلدون،

- المسدي / عبد السلام

الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1984

بورتات

- الأداب، بيروت، يونيو 1953

- أبولو، القاهرة (لستني 1933-1934)

- الأديب، بيروت، مارس 1953

- الأسبوع، تونس، يونيو 1950/10/23

- البلاغ 1953/1/14

- الحياة الثقافية، تونس، ع 1984/33

التعقيبات والمناقشات

شكراً لأخي عبدالملك مرتاض على ما شكرت عليه سعيد السريحي، فهو بدوره لم يصل إلى الوقت المحدد، وأكد أن البلاغة الإيجاز، ومداخلته طريفة وتثير الكثير من الأسئلة والواقع أن المداخلتين متميزتان، فالسريحي حدثنا عن نص الشابي، فكان حديثه كلاماً على الكلام إذا استخدمنا لغة أبي حيان التوحيدي، وعبدالملك مرتاض حدثنا عن الكلام الذي هو كلام على كلام، فهو خطاب في نقد النقد، أو النقد الشارح، وأمام حضراتكم الصورة. قراءة السريحي في النص الشابي، وقراءة عبدالملك مرتاض في النصوص التي ولدها نص الشابي، أو التي دارت حوله، ولحضراتكم الكلام على ألا يجاوز كل متحدث ثلاث دقائق.. تفضلوا.. التعقيب الأول للأستاذ أحمد عباس صالح.

الأستاذ أحمد عباس صالح

لي ملاحظات عامة على الورقتين، واسمحوا لي أن أشير إلى الأوراق الأخرى.. الواقع أن هناك أسئلة كثيرة تدور في ذهن الإنسان وهو قادم إلى مثل هذا المؤتمر وهو يقرأ أبحاثه وأوراقه، وهو التعرف على ظاهرة غريبة جداً في الأدب العربي المعاصر، وهو أن شاباً صغيراً لم يكمل الخامسة والعشرين من عمره استطاع أن يؤثر في حركة الشعر العربي، وأن يتجاوز الدراسات، وأن يتصل بشكل مباشر بالجمهور العام، وأن يحصل على هذا الحب في هذه السن المبكرة، والتعامل مع شاعر بالقطع لم يستكمل الثقافة اللازمة والنضج الكامل واستخدام وتجويد الأدوات، كل هذا يجعل البحث في إنجاز أو في ظاهرة أبي القاسم الشابي تبدو بغير الطريقة التي لاحظتها في غالبية الأوراق.

هذه الأوراق تنتظر للشابي كما لو كان رجلاً في الستين من عمره مرُّ بكل التجارب وراجع الأخطاء وصححها وقوم نفسه، وانتقل من مرحلة إلى أخرى، وكأنه أيضاً في بعض الأوراق منظر كبير جداً في تاريخ الأدب ونظريات النقد. حقيقة - بصرف النظر عما قيل في مسألة المبالغة وغيرها - لم نجد تفسيراً أو نظرة للإنسان العربي في هذه الفترة من الزمن، حيث إن عمره 25 سنة فقط وكيف كان يفكر في العالم؟ كيف كان ينظر إليه؟ كيف كان يفهمه؟ ماهو القصور في فهمه باعتباره كان في مرحلة سن مبكرة؟

ما هو الخطأ الذي وصل إليه؟ هل وصل إليه نتيجة عدم النضج أم نتيجة خطأ عام موجود في الثقافة الشائعة؟ أما أن ننظر إلى أبي القاسم الشابي على أنه شيء متكامل وله أبعاد في كل شيء، فكان هذا بعيداً عما كنا نريد أن نعرفه عن الشابي.

النقطة الثانية التي لم يتطرق إليها أحد كما لو كانت سرّاً من الأسرار.. لماذا ظل أبو القاسم الشابي تقريباً في الظل - لا أقول في الظل تماماً - بعد (أبوللو) إلى الخمسينات، فجأة طبع الديوان. الديوان كان موجوداً منذ عام 1934 ولم ينشر، ليس من السهل أن نفتتح بأن النشر كان لاعتبارات رقابية، باعتبار النظام في مصر في هذا الوقت لا يسمح لأن الاتجاهات الثورية الموجودة في شعره ليست خطيرة إلى هذا الحد، فقد كانت هناك أشعار مثلها، فقد نشر ديوان «أغاني الكوخ» لمحمود حسن إسماعيل، وكانت مجلات ثورية مثل مجلة سلامة موسى مثلاً... ما السبب؟ هل السبب هو الإهمال؟ أم أن هذه الهالة العظيمة التي تكونت عن أبي القاسم الشابي لم تكن موجودة بعد وأنه كان رافداً من الروافد أو تياراً من التيارات الموجودة. لكن فجأة.. بدأ الاهتمام به، أنا لا أريد أن أجيب عن هذا التساؤل، لأن المفروض أن نجد إجابة عليه في هذه الأبحاث.. ولكن - ربما - تغير المناخ الاجتماعي في مصر هو الذي دفع إلى إعادة بروزه، وأنا أتذكر أنه ابتداء من ثورة ٥٢ بدأ كما لو كان المجتمع يبحث عن أسانيد ومبررات من خلال الشعر الحديث والإبداعات الموجودة فعثر وفرح جداً بأبي القاسم الشابي وفعلأ بدأت الكتابة والتعليقات ونشر الأشعار، وأيضاً انتقال هذه الأشعار إلى الأغاني الشعبية العادية.

ولا شك أن مؤسسة جائزة البابطين التي تخصص دراسة لشاعر من الشعراء لاشك أنها تختار - شاعراً قضية أو مشكلة - وليست مسألة تكريمية، وإنما يشكل مشكلة في تاريخ الثقافة العربية، هذا كان قائماً بالنسبة للبارودي وهو قائم بالتأكيد بالنسبة لأبي القاسم الشابي، ولكن للأسف ليست هناك إجابة على الأسئلة التي أظن أنها تراود كل من يريد أن يعرف شيئاً عن أبي القاسم الشابي. وشكراً.

الدكتور احمد مختار عمر

بسم الله الرحمن الرحيم، في الحقيقة لي سؤال للدكتور سعيد السريحي فهو في كتابته للمذكرة الأولى للشابي كتبها موزعة على أسطر متتالية كما تكتب بعض القصائد أو

قصيدة النثر، فهل عنى بهذه الكتابة أن الشابي كان من البادئين بقصيدة النثر، أو أن المذكرات تدخل تحت ما يُسمى بقصيدة النثر؟، وخصوصاً أنه جاء في الكثير من الصفحات ووصف هذه المذكرات بما يوحي بذلك، حينما قال مثلاً: حينما تجيء المذكرة الأولى وفق هذا البناء وتتحرك في هذه الدوائر فإن ذلك يعني أنها ليست سوى قصيدة تخلت عن أوزانها وقوافيها، أو أنها بديل لقصيدة تعصت على الامتثال.. أنا في الحقيقة أسأل هذا السؤال لأنه لم يصرح بذلك ولكنه أوحى بهذا الإيحاء.

السؤال الثاني للدكتور عبد الملك مرتاض وأنا في الحقيقة معجب بالبحث والنقد اللغوي الواضح وخصوصاً في بعض الأبحاث، ولكني أسأل الدكتور مرتاض - في الحقيقة - عن بعض المصطلحات التي استخدمها، والتي لم أفهمها جيداً، فهو يستخدم - على سبيل المثال - كلمة «معنم» ويكررها في البحث عدة مرات، أنا خمنت أن يكون قصده بهذه المصطلح الوحدة الدلالية على طريقة الفونيم والصوتم والصوتيم..... إلى آخر هذه المصطلحات، لكن هذه أول مرة أصادف هذا المصطلح، ليست هذه مشكلة، المشكلة أنه حين استعمل هذه المصطلح في سياقات البحث استعمله بطريقة لا أوافق عليها، فهو - مثلاً - يستخدم كلمة «معنم» لا على أنها الوحدة الدلالية، ولكن على أنها المفرد، أو على أنها الواحد في هذه الوحدة، بمعنى أن كلمة «فونيم» مثلاً أو كلمة صوتيم أو كلمة مورفيم.. إلخ، هذه تعني أنها وحدة ليس لها تحقق خارجي، وإنما تتحقق خارجياً بأفرادها، بمعنى أنني لا أقول الفونيم الفلاني موجوداً في كذا،... لا إنما هو الفرد من أفراد الفونيم أو الفونين هو الموجود في الاستخدام الواقعي الفعلي، فحينما يقول مثلاً: لم نجد من معاني الجفاف والصلابة إلا سبعة معانم أنا أعكس العبارة فأقول: لم نجد من معنم الجفاف والصلابة إلا سبعة معانم لأن المعنى إذاً هو الفرد من المعنم، والمعنم يتحقق في أفرادها، وبالتالي تكون الكلمة الأولى «معنم» والكلمة الثانية «معانم» هذا ما أفهمه طبعاً بالإضافة إلى كثير من الألفاظ والمصطلحات التي يستخدمها ويصكها صكاً ربما تفتقر لشعراء الحداثة أو للمبدعين لكن في البحوث العلمية لا بد أن نلتزم باللغة الفصحى السليمة، فالفعل «يطغى» لا أجده في المعاجم ولا أعرفه، كلمة «أخراه» التي استعملها عشرات المرات لا أعرف من أين جاء بها؟! كلمات كثيرة.. إجراءات... التأنيقية.. تتفاوض معاً.. لم أفهمها، لا أفهم ما يريد من كل هذه الكلمات وشكراً..

في الواقع ليس لدي تعقيب طويل، وإنما أود أن أتساءل فقط بالنسبة لمشكلة عامة، فأغلب المتحدثين يشكون من أن الموضوع قد فرض عليهم فرضاً ويعتذرون، والدكتور عبد الملك مرتاض يغير أيضاً في العنوان يقول: غيروا في هذا العنوان لأنني اكتشفت أن القراءة أفضل من التقويم.. أو شيء من هذا القبيل. أنا أعتقد أن الصديق سعيد السريحي قد وقع أيضاً في هذا المأزق، وحاول بنكائه المعهود أن يحوّر الورقة إلى أن يجعلها في الواقع شعراً.. الدكتور عبد الملك مرتاض يقول أن 99% مما كتب عن الشابي كان يتناول الشعر ولا يتناول النثر، وأنا أعتقد أن ورقة السريحي قد أصبحت بتيمة بين الأوراق لأنه يتحدث عن الشابي ناثراً، فلذلك حاول أن يتخلص من هذه النثرية بأن يجعل من مذكرات الشابي بدلاً عن القصيدة، ولذا أجد في عنوان البحث «في انتظار مالا يجي».. مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية» الشق الأول من هذا العنوان الموازي لعنوان في «انتظار جودو»، من الواضح أن الباحث استعاره للدلالة على انتظار شيطان الشعر الذي انقطع عن الشابي مدة طويلة... شهرين كما يقول ولكنني في الحقيقة لم أجد ما يبرر هذا العنوان الطريف لأن الشابي لم يكن الوحيد الذي انقطع عنه الإلهام، وأنا أعتقد أن انقطاع الإلهام عن الشعراء رحمة لأن شيطان الشعر لو كان يستمر مع هؤلاء الشعراء لملأنا ملأً ونزيفاً وعندنا شاعر اشتهر بكثرة شعره، يقول: «إنني أنزف»، فقلنا له: إذا كنت تنزف فما نذب القراء من هذا النزيف، وأنا أعتقد أن انقطاع شيطان الشعر شهرين ليس كثيراً يا أخي! وغير معقول أن الشابي تحول إلى كتابة المذكرات كي يعوض هذا الانقطاع الذي لا يجي، الشابي لم يكن الوحيد الذي انقطع عنه الإلهام، ولا أظن أن كتابة المذكرات يمكن أن تكون سلواناً عن ذلك الحب المنقطع.

أما الشق الثاني من العنوان «.. مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية» فإنني كنت أتمنى أن يحدد الباحث أولاً هذه الأعمال النثرية التي أراد أن يقترح مدخلاً لها، ولم أجد سوى المذكرات والمحاضرة التي تحولت إلى كتيب اسمه «الخيال الشعري عند العرب».

الملاحظة الثانية: إن محاولة إيجاد علاقة بين نثر الشابي وشعره محاولة ذكية كما ذكرت، ولكن التحليل الأسلوبية الذي أتى به الباحث في تحليله لنصوص الشابي ينطبق -

في الحقيقة - على الكثير من النصوص الأخرى السائدة في ذلك العصر، ولاسيما النصوص المهجرية، فالبناء الدائري على حد قول الباحث والمتمثل في تكرار بعض العبارات والجمل ليست خصيصة شاذية، بل هي سمة عامة لكتابات ذلك العصر شعراً ونثراً، ونستطيع أن نرجع إلى جبران والرافعي بل والمنفلوطي، فالسؤال الذي يطرح هنا: ألا يمكن الاستغناء عن «الشخصي» أو الذاتي أحياناً، إذا ما كان هذا «الشخصي» يمثل ظاهرة عامة في عصر أو فترة زمنية معينة، أنت الآن تحلل الشابي على أساس أن عنده خصيصة أسلوبية تقول إنها هذا التكرار الدائري الذي تحول بالنسبة إلى شعر، في الحقيقة إن هذه ليست خصيصة يقتصر بها الشابي، وكنت أتمنى ألا يقتصر حب السريحي للنص وحب غيره من النقاد المحدثين إلى أن يقتصر على النص فقط عند الشابي، ولكن كان ينبغي أن يمد نظره إلى العصر بكامله فسيجد أن كثيراً من الظواهر - في الواقع - عامة، وليست خاصة ذاتية، فإن هذه الفرضية - في الواقع - تقتضي هدم كثير من النتائج التي توصل إليها السريحي ويمكن توصل إليها غيره وشكراً..

الدكتور محيي الدين صبحي

الأستاذ السريحي أدخلنا في ثنائيات متوترة جداً، توتر العلاقة بين الذات والموضوع، توتر المستقبل بنفي الماضي، الآخر ينفي الذات، النفي المتبادل، حديث عن الروح العربية هو حديث عن أزمتها مع هذه الذات، الاتكاء على الثنائيات مضلل، لأنه لو حللنا في العمق نجد الأضداد تتلاقى عند الجذور، وأعتقد أن للسريحي من الأريحية ما يجعله يصل إلى هذه الجذور.. مع محبتي.

قصتنا مع الدكتور عبد الملك مرتاض أنه لم يحب البحث ولكنه سيؤلف كتاباً.. وقد ورد في بحثه ما يقول بالحرف. إن المنهج النفسي دخیل على الأدب، علم النفس كان أصلاً لمحاولة معالجة المرضى بالعقول، ماهذا؟ النقد نص معرفي أولاً، ثانياً النقد علم ناقص، كونه علماً ناقصاً يعني يحتاج لكل العلوم، وليس له الحق أن يرفض أي علم، ثم علم النفس - لا نريد الدفاع عنه أنتم تعرفونه أكثر مني - محاولة لرسم خريطة للنفس البشرية.. الباحث ترك كل الذي كتبه عن الشابي، وقدم ثلاثة مواضيع.. تجاوز كل البحوث، ولخصها في ثلاثة بحوث بشكل كافي تماماً، لا يجوز هذا التعسف، لو قرأ

البحوث يستطيع أن يلخص كل بحث في جوهر فكرته في ثلاثة أو أربعة سطور، وهذا يكون منسجماً مع البحث (Formationai) يعطينا معلومات ولا يعطينا آراء، غير مطلوب أن يعطينا آراء أبداً، أخيراً كتب من أربعين صفحة اثنتي عشرة صفحة عن «عذبة أنت» وهل تنسجم مع الحواس أم لا؟ والمذوق والمشموم... ما هذا التمثل؟! الصفة في الشعر لا تأتي بنصيتها، تأتي لإيحائها، والذي لا يقرأ الشعر على هذا الأساس ليس له حق ممارسة النقد... «عذبة أنت» من العذوية، من الطراوة، من النقاوة... تناقشها في 12 صفحة (شو صاير بالدنيا؟!...) قلنا لكم أمس: ارحمونا واليوم أقول: ارحموا القصيدة.. ارحموا الشعر، يعني ما هكذا تورد الإبل.. بعد ذلك أشار إلى المعنى والزبر والزبور والأخراة.. واستغراق في تفصيلات المنهج هذه عادة سيئة جداً موجودة عند المغاربة وانتقلت بعد ذلك إلى المشاركة باعتبار العرب ينقلون الأسوأ عن بعضهم... يا أخي أنا ما جئت لأحضر محاضرة، لا أريد أن أعرف شيئاً عن منهجك، أنا أريد النتائج التي توصلت إليها أنت كباحث، هذه النتائج لم نصل إليها، عرض بحث المسدي وعرضه موجود، ولم يستطع تلخيصه، أين فكرة المسدي عن الشابي في هذا البحث... غير موجودة، أخذ جملاً وردَّ عليها!! هذا السجال يصلح بينك وبينه ولكنه لا يصلح لبحث وشكراً....

الدكتور محمد مصطفى هداره

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً الأستاذ الدكتور منصور الحازمي عفاني من كثير مما كنت أود أن أقوله، وأنا موافق تماماً على كل ما علق به على ورقة الأستاذ سعيد السريحي، وأود أن أضيف شيئاً آخر على هذه الورقة، كنت أتمنى من الباحث أن ينظر في نثر الشابي في إطار النثر الذي كان موجوداً في هذه الفترة في البلاد العربية، وفي المدارس الأدبية وخاصة مدرسة المهجر ومدرسة الفجر الأدبية السودانية، بل هذا الكلام الذي قاله الشابي عن «أنني شاعر مجنون» أتى به الأمين علي مدني في كتابه «أعراس ومآتم» وهو أديب سوداني في الفترة ذاتها بنص هذا الكلام، كنت أتمنى أن يكون هذا موجوداً حتى نستطيع أن نقوم نثر الشابي تقويماً عادلاً ولا نركز على «الخيال الشعري عند العرب» لأن الأوراق الكثيرة تناولت هذا الجانب.

أما الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض فأنا عاتب عليه حقيقة لأن موضوع «التقويم» ليس بالضرورة أن يكون من أستاذ لبحوث تلاميذه، فالتقويم اصطلاح نقدي معترف به، وأيضاً كنت أرجو أن يرجع إلى اللجنة المنظمة لمحاولة تعديل العنوان إذا لم يشأ أن يكتب بحثه تحت هذا العنوان، ولا يضطر إلى كتابة شيء لا يرضى عنه، أما إذا جئنا إلى البحث نفسه، فالبحث ينقصه الكثير والكثير جداً من الكتابات النقدية، وأنا أذكر بحثاً لي نشر في مجلة «المجلة» المصرية في يناير 1959 بعنوان «الشابي بين الحقيقة والخيال» وهو فيما أزمع دراسة نقدية موضوعية جادة ليست تقريظاً وليست نقداً تقليدياً كما يقول عبد الملك مرتاض على بعض النقود ورد عليه أبو زيان السعدي التونسي بعدة مقالات بعنوان: «الشابي وقسوة الدكتور هداره» على أية حال كنت أتمنى أن يرجع الدكتور عبد الملك مرتاض إلى اللجنة المشرفة على إخراج إنتاج الشابي، والتي قامت بعمل دراسة ببلوجرافية عن كل ما كتب عن أبي القاسم الشابي، ليستطيع أن يلم به، أما هذا التقسيم ففي الحقيقة أنا لا أوافق عليه أبداً، حكاية التقاريط ثم النقد التقليدي ثم النقد الحديث، التقاريط هذه خارجة عن إطار النقد، ليست نقداً، هي عبارات مجاملة أو رثاء للشابي في وقت أن مات، ثم ينحاز الدكتور عبد الملك مرتاض للنقد الحداثي ليركز عليه طبعاً هذه مسألة غير موضوعية على الإطلاق، كنت أتمنى أن يكون موضوعياً في بحثه، وأن يضع البحوث في مجالها التطبيقي الصحيح لنعرف التقويم الحقيقي لما كتب من نقد حول الشابي سواء في المضمون أم الشكل. وشكراً.

الدكتور أحمد الطربيق

بخصوص بحث الصديق الدكتور عبد الملك مرتاض لي ملاحظة منهجية تتعلق بالتقسيمات، ماهي الدواعي التي جعلت الباحث يقسم بحثه تقسيمات تصنيفية (أي عناوينية) إذا صح التعبير؟ لماذا لم يرجع إلى تقسيم آخر حول القضايا التي أثارت عن الشابي؟ قضايا تتعلق بارتباطه بالمدرسة المهجرية، أو ارتباطه بالرومانسية أو غير ذلك.

النقطة الثانية، وهي أن بحث صديقي المرتاض أرجعني عشرين عاماً حيث سبق لي عام 1970 أن انجزت بحثاً صغيراً تحت إشراف الدكتور الأستاذ السريغيني وعنوانه

«الشابي ودارسوه» وأنا سأبعث لك بنسخة عن هذا البحث الذي اعتبره الخطوة الأولى في مجال البحث العلمي ولكن إلى حدود عام 1970.

النقطة الأخيرة: وهي صغيرة جداً حول بحث الصديق السريحي، وهو حينما رأينا العنوان يتعلق بالشابي نائراً بدون أن يضعه تحت مذكرات مخصصة، فهل اطلعتم على ماطبعة الإخوة التونسيون ضمن المجموعة الكاملة خاصة كتابه «الخيال الشعري». بعض النصوص التي كتبها الشابي في المجموعة الكاملة وطبعت بتونس اعتبرها كأنها شرح شعري لقصائد كتبها، من هنا تتجلى شعريته النثرية عن شعريته الإيقاعية الموزونة، فلماذا كان على الباحث أن يستوعب هذه النصوص النثرية التي طبعت وبموازاتها كذلك بنصوص أخرى سبقني إلى ذكرها الأخ هارون كالرافعي مثلاً أو غير ذلك... وشكراً.

الدكتور حمادي صمود

الحقيقة أنني أعجبت ببحث الأستاذ سعيد السريحي، وأعتقد أن من أهم النتائج التي وصل إليها قوله: إن الشابي كتب اليوميات على نهج الذكريات، بمعنى أنه في يومه كان يستعيد أمسه، أي أنه في الحاضر يستعيد الزمن الماضي وإن صح هذا فسنكون سعداء جداً، لأننا في فريق العمل الذي تكرم الأخ كمال عمران بالإشارة إلى العمل الذي أنجزه والكتاب الذي أصدره - انتهينا إلى أن شعر الشابي هو التفات إلى زمن البدايات وأشواق تأنه تستعيد بالكتابة الوجود قبل الخروج من الجنة، وقد كتب زميل لنا مقالاً مهماً اسمه، (الأسطوري في شعر الشابي.. الخط والدائرة)، إنن إذا صح أن الشابي يكتب اليوميات على شاكلة الذكريات وجدنا جسراً مهماً بين شعره ونثره باعتبار أن هذا التقسيم يصبح لا معنى له. إنه يصدر عن رحم واحدة، وعن والدة واحدة، لكن تبقى المشكلة قائمة في البحث الذي قدمه الأستاذ سعيد لأنه عند الحديث عن الخيال الشعري عند العرب نلاحظ أن الشابي وهو ينتصر للشعر يستشرف دائماً المستقبل، يتحدث عن اليوم وعن المستقبل، وهذه إشكالية من الإشكاليات الكبرى في أدب الشابي تتمثل في علاقته بالزمن، في رأبي الخاص إن الأمر يعود إلى توتر عميق كان يعيشه الشابي في شعره، ويبدو من خلال هذه القراءة أنه يعيشه أيضاً في نثره، هذا التوتر بين ما يمكن أن نسميه بالبعد المورفولوجي والبعد الأنطولوجي. إن الشابي في بحثه عن الشعر وأشكاله

وأدواته، كان دائماً ينتصر للمستقبل، ولكنه في ذاته وفي وجوده كان يبحث عن أشواقه
التائهة وعن الزمن الضائع، وعن هذا التوتر - في رأيي - نشأ أدب الشابي شعراً ونثرًا،
وبذلك نرى أن الشابي يقع في مدار من أهم مدارات الشعر، وبهذا المعنى فإنه شاعر كبير،
الشعراء الكبار ليسوا بكم الشعر الذي كتبوه، ولا حتى بما قد يكونون ارتكبوا أحياناً من
زلات عروضية فيما كتبوا من شعر، إنما أن تكون كتاباتهم تعبيراً عن قضية.. عن حيرة،
وهذا الحيرة - في رأيي - هو هذا التوتر الأبدي الذي يعيشه الشابي بين شكل يريد أن
يكون جديداً وبين صدوره عن بحث مظلم عن زمن سماه في قصيدة رائعة اسمها
«الأشواق التائهة».. وشكراً..

الاستاذ خلدون الشمعة

لدي ملاحظة منهجية حول بحث الصديق الدكتور السريحي، أود أن أشير على
هامش هذا البحث الممتع إلى أنه حرصني على التفكير في ضرورة البحث مجدداً في
مسألة المصطلح النقدي وهي مسألة تطرح في كل ندوة وفي كل لقاء، كنت أتمنى أن يكون
الوعي بالمصطلح النقدي لدى صديقي السريحي حاضراً، وخصوصاً أن قراءته لنص
الشابي تتجنب اللجوء إلى المرجعيات النقدية التي يستدعيها هذا النص. ما أريد قوله.. أن
الأجناس أو الأنواع الأدبية التي يمكن العودة إليها والاستهداء بها كمؤشرات نقدية
تساعد على وصف وتقييم الاستراتيجيات التي انتهجتها مذكرات الشابي، لو فعل الدكتور
السريحي ذلك، أي لو عاد إلى التمييزات وفروق الاستخدام التي استقرت في النقد
الحديث وهو معني به دون شك، لتمكن من التوصل إلى صورة نقدية تساعدنا على أن
نخطو خطوة إلى الأمام في تطوير الدراسات المتعلقة بالشابي، فما هي المحددات النقدية
التي تثيرها هذه الصفحات القليلة، هل هي من نوع تسجيل للوقائع (Chronicles) أم
لعلها تنتمي إلى اليوميات (Dairy)، هل هي مذكرات؟ ماذا عن السيرة الذاتية؟ هل هي
مشروع سيرة ذاتية؟ هذه المحددات النقدية كان يمكن أن توصلنا إلى توصيف منهجي
مناسب، يمكن أن يكشف بدوره عما تمكّن الشابي من إنجازه في عمره القصير، هذه
ملاحظة منهجية عابرة أردت أن أضيف بها شيئاً إلى هذا البحث الممتع والجميل.. وشكراً.

لعلنا لاحظنا مشكلة افتقاد النظرة الكلية التي تضع الظاهرة الأدبية في مكانها من زمانها وبينتها، مرة أخرى سمعنا حديثاً كثيراً عن كتاب «الخيال الشعري عند العرب» سمعنا عنه حديثاً باعتباره متبعاً من منابع إمام الشاذلي بنظرية الشعر، وسمعنا عنه حديثاً باعتباره وثيقة تثري مكتوبة كحديث اليوم، ولكننا في نهاية الأمر أصبح يعوزنا شيء هام: ما قيمة هذا الذي تضمنه هذا الكتاب؟ وما موقعه من التراث النقدي المعاصر؟ لقد تحدث هذا الكتاب عن نظرية الشعر، مفهوم الخيال، الصورة، ولكن المتعقب لسلسلة البحوث النظرية التي ظهرت منذ أواسط القرن التاسع عشر بدءاً من المرصفي في «الوسيلة الأدبية» مروراً بمطران في المجلة المصرية عام 1908 وفي مقدمته لديوانه وحديثه عن الشعر.. مروراً بالعقاد في تقديمه لديوان المازني، مروراً به وبالمازني في كتاب «الديوان في النقد والأدب»، من يتعقب كل هذه السلسلة حري به أن يضع الشاذلي بكتابه «الخيال الشعري عند العرب» وسط هذه المساحة من البحوث النظرية التي تتناول ماهية الشعر، ووظيفة الشعر ومفهوم الصورة الأدبية وما إلى ذلك، لا نريد في نهاية الأمر أن ننزع عن الشاذلي الألوان المحلية التي رفدته وأثرت فيه وتأثر بها، ولو قد فعلنا ذلك لنزعنا عن الشاذلي - فيما أرى وفيما أحسب - جزءاً هاماً جداً من مكوناته الأصلية، لو أن كتاب «الخيال الشعري عند العرب» وهو يكون واسطة العقد في بحث د. السريحي، لو أنه نظر إلى هذا الكتاب من هذه الزاوية لاستطاع - كما قلت - أن يضع هذا الكتاب في مكانه من تطور نظرية الشعر في اللغة العربية المعاصرة ولا استطاع أن يلمح مشابه وأصداء في هذا الكتاب من بعض ما قاله مطران والعقاد، وأذكر مثلاً واحداً كي لا أطيل، حينما يتحدث الشاذلي عن أن العبرة في لغة الشعر ليست بالشكل ولا باللون، نرى أنفسنا نستحضر على التو كلام العقاد في الديوان «إذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو شيئين يماثلانه في الحمرة، فما زدت على أن وضعت أمام أبصارنا ثلاثة أشياء حمراء بدلاً من شيء واحد».

اسمحوا لي بالانتقال إلى ملحوظة سريعة على البحث القيم للأخ الدكتور عبدالمالك مرتاض، بحث الدكتور مرتاض يدخل في نمط جديد من أنماط الكتابة النقدية في عالمنا العربي، وهو ما يسمى بنقد النقد، وفيما أرى فإن الشرط الأولي في مثل هذه البحوث هو

الاستقراء قدر الإمكان، ولا أقول الاستقراء التام، ولكن استقراء البحوث التي كتبت، والنقود التي تناولت شيئاً بعينه، والدكتور عبدالمك إنما لاحظ فقط ثلاثة من هذه البحوث، ولا أريد أن أشير إلى دلالة الأسماء التي تُتولت في هذا البحث، ولا إلى الأسماء التي تُجنبت، فقد كتب في هذا الموضوع الدكتور القط والدكتور مندور.. وكذا.. وكذا.. ولكنه قصر اهتمامه على بحوث بعينها، وألحظ أيضاً في نقده لهذه البحوث كان نقده مما يسمى بالنقد الموضوعي.. كلمة.. إشارة، وقد حمل على الدكتور المسدي حملة شعواء لأنه استعذب كلمة «عذبة» في مطلع قصيدة «صلوات في هيكل الحب» للشبابي، وقال: إنها تنصرف إلى المشروبات فأين إذن نضع كل محاولات الحداثة ومحاولات الرمزيين فيما يسمى بتراسل معطيات الحواس إذا كنا سنفهم كل كلمة وكل صفة وكل خاطرة بمعناها الحرفي؟ كان الأمر يحتاج إلى قدر أكبر من الرحابة التي كان يمكن أن تثيري هذا البحث أكثر مما أثرت، وأخيراً الدكتور عبدالمك أخذ على الدكتور الغدامي تصنيفاته لبعض الأفعال النحوية وقرائنه وكذا، وفي نهاية الأمر أخذ عليه أن قوله «ومن تعبد الأرض أحلامه» الدكتور الغدامي قال: إن هذا فعل مضارع رأى الدكتور عبدالمك أنه فعل ماض، فهل حقاً هذا فعل ماض؟ شكراً سيدي الرئيس.

الدكتور محسن الموسوي

لدي سؤال أول، ابتدئ بالدكتور عبدالمك مرتاض، طبعاً في نقد النقد لأبد من وجود استراتيجيات يمتلكها الباحث عادة أو الناقد في مثل هذه الحالات، ولكن لاحظت أن هذه الاستراتيجيات تغيرت ثلاث مرات عند معالجة الأبحاث المذكورة للدكتور المسدي وصمود والغدامي، كان بودي أن تكون هناك استراتيجية واضحة للناقد أولاً، بقصد بلوغ البحوث وبلوغ الاستخلاصات النهائية حول الموضوع.

من جانب آخر أنتقل إلى الصديق الدكتور السريحي في قراءة أدبية لذيذة وهي لم تُصَبَّ بآذى بالغ في واقع الحال حتى جراء الانعطاف نحو خطاظة الثنائيات، المشكلة في الثنائيات كما عولجت من قبل آخرين، - ولكنني سأنتقل في خطوة أخرى باتجاه هذا الموضوع - أنها يمكن أن تحدد المنهج النقدي كثيراً ولهذا حالما بدت محددة كثيراً لسعيد السريحي، لاحظت أنه انتقل فوراً إلى انفراجات التاريخانية النقدية للتخلص من الورطة

التي يمكن أن يقع فيها جراء هذا، ثم جاءت الخلاصة في نتيجة البحث حول اضطراب درس الخيال وصمت المذكرات، وكأنها تتعارض مع المتن الأساسي لما ورد في هذا البحث، ولهذا السبب كانت ثمة كلمات تتكرر ومفردات داخل البحث مقوضة في واقع الحال لكل فكرة الثنائيات، فكرة التجربة على سبيل المثال التجربة الشخصية مقابل تجربة العالم، التجربة العربية مقابل الغربية، هذه المفردات الكثيرة أخذت البعد الآخر بعيداً عن النسق البنيوي الذي تم اعتماده أساساً في هذا البحث، تم الانتقال إلى مشكلة أخرى، هذه المشكلة أيضاً واجهتها إضافة من المشكلات المستجدة، عندما أراد الناقد أن يتوصل إلى مطابقة النصوص بين القصيدة من جانب وبين المذكرة الأولى التي يمكن أن تكون قصيدة تخلت عن أوزانها وقوافيها كما يقول الدكتور السريحي، هذا التوافق يدل أيضاً على حضور الأنا، ولكنه حضور - في هذه الحالة - لا يبدو متوترًا أو مضطربًا على الأقل، ولا يبدو حضورًا صامتًا أيضاً، لهذا السبب فكرة التجربة من جانب وفكرة تعددية النصوص المتطابقة باتجاه نص موحد واحد لشخصية من جانب آخر، يبدو وكأنها دلت على شيء يتصارع قليلاً مع طبيعة الاستنتاجات الواردة في مثل هذه القراءة الأدبية اللذيذة.. وشكراً..

الدكتور إبراهيم السعافين

ثمة ملاحظات عامة حقيقة تطرق إليها الإخوان، ولكن من خلال البحوث التي استمعنا إليها على مدى هذه الجلسات، قد تبدو لنا ملاحظة عامة أن الحديث يمكن أن يكون عن بنية عامة قد أسميها بنية القصيدة أو العمل الرومانتيكي، فإذا نظرنا في هذه الدراسات سنجد أن نتائجها قد تنسحب على القصيدة المتأثرة بالرومانتيكية ولا أقول القصيدة الرومانسية أو الرومانتيكية وإنما على القصيدة المتأثرة بالرؤية الرومانتيكية في العالم العربي سواء أكان ذلك عند جماعة أبولو أو عند المهجريين، وهذا لا يقلل - حقيقة - من قيمة هذه البحوث، ولكن نحن ننتظر نتائج تتصل بالشاعر نفسه أو بالقصيدة المدروسة نفسها، فإذا كنا نتصور أن القصيدة - أي قصيدة - تختلف عن القصيدة الأخرى - كل قصيدة لها بنيتها الخاصة - فنفترض أن كل شاعر لشعره بنية خاصة فننتوقع أن نجد ذلك في هذا الموضوع.

هناك بعض التساؤلات الموجزة للأستاذ سعيد السريحي الذي وضع المذكرات في مواجهة الذكريات، وأتصور أن الذكريات، ولو أنها في الماضي والمذكرات في الحاضر، هي مكُون وقد يكون مكُونًا أساسيًا من المذكرات حتى تصورنا أن الذكريات أصبحت جنسًا أدبيًا.

نقطة أخرى في بحث الأستاذ السريحي تتصل بمبدأ الاختيار في الأدب، إذ تصور - أو هكذا فهمت من خلال عبارة وردت في البحث - تصور حياد الكاتب - يفترض الباحث حياد الكاتب - حين يوحي بأن المذكرات ينبغي أن تكون سجلًا أمينًا لوقائع اليوم والليلة، واظن أن أي عمل أدبي عنصر الاختيار أساسي فيه ولا يمكن أن نتصور أن اليوميات ستكون سجلًا أمينًا لوقائع اليوم والليلة.

نقطة أخيرة تتصل بالفترة التي عاشها الشابي، فقد عاش فترة قصيرة جدًا، فمتى بدأ يكون أفكاره النقدية وجهة نظره للعالم؟ ثم كيف تطورت في السنوات الأخيرة؟ هذه السنوات مهمة جدًا، لم يكن عمره ممتدًا حتى نستطيع أن نتغافل عن الفترة التي تلت كتابته لـ «الخيال الشعري عند العرب» أو «اليوميات».. وشكرًا.

الدكتور سعيد ياقطين

الملاحظة الأولى سبقني إليها الدكتور خلدون الشمعة وهي متعلقة بالأجناس الأدبية، فنحن نعرف جميعًا أن الرومانسية العربية ولدت العديد من الأنواع الأدبية سواء في مجال الشعر أو مجال النثر، لذلك فالسؤال الذي أطرحه هو ما هي المحددات النوعية التي بنى عليها الأستاذ السريحي حديثه أو تركيزه على المذكرات؟ في حين نجد هناك أنواعًا متعددة قريبة من هذه المذكرات مستعملة في التراث الرومانسي مثل: الذكريات، الخواطر، التأملات، المقالات... إلى آخره، ويبدولي أن إعادة النظر في مشكلة الأجناس الأدبية من المشاكل التي على الدرس الأدبي العربي أن يوليها ما تستحق من الاهتمام.

الملاحظة الثانية: استبعاد الأصناف الثلاثة في عرض الدكتور مرتاض جعلنا نرى أنه يمارس نقد النقد بهدف أو باستراتيجية غير محددة، لأن ما يهم نقد النقد ليس هو فقط في رأيي تبين الدراسات الجديدة، لا سيما أن نقد النقد إذا ما ارتبط بجماليات التلقي

يمكن أن يعطينا إمكانيات هامة للتعرف على كيفية استقبال الشباب من خلال الدراسات الأدبية، ويبدو لي أن جماليات التلقي أعطت الشيء الكثير لنقد النقد.

الملاحظة الأخيرة ما كنت أريد الإدلاء بها لولا أنها أثارت الشيء الكثير وهي أننا لا ننقل عن بعضنا الأسوأ ولكن مشكلتنا هي أننا لا نريد أن ننصت إلى بعضنا وأن نتواصل، وتبدو هذه المشكلة كبيرة جداً لأسباب يضيق المجال عن تحديدها، لذلك فمشكلة المصطلح كالتّي أثّرت مثلاً مع «معنم» فهناك العديد من المقابلات العربية والمقترحات التي في رأيي لكي نقدم مقترحاً جديداً لأبد من الاطلاع على المقترحات الموجودة قصد مناقشتها وتطويرها، لأنه بدون ذلك يظل كل واحد منا يغني على ليله، ولكن في هذه الحالة لا يمكن أن يتحقق التطور المقصود وهو التواصل بهدف التطور... وشكراً.

الدكتور ماهر حسن فهمي

تحدث الأستاذ الدكتور السريحي عن المذكرات والمحاضرة «الخيال الشعري»، ولا أدري لماذا ترك «الرسائل» وهي مطبوعة، وكل شيء يمكن أن يعمل الإنسان فيه عقله سوى الرسائل فهي فيض خاطر، وكما يمتنى الإنسان أن يستعيد رسالة في بعض الأحيان ولكنها تكون قد أفلتت ووقعت في يد الزمن، ولو جمع الأستاذ سعيد بين المذكرات والرسائل لاستطاع أن يستخرج لوئاً من ألوان السير الذاتية منهما معاً وهناك أيضاً مقدمة ديوان «الينبوع» وقد تركها الباحث أيضاً دون أن يذكرها، ولكن بالرغم من كل هذا فإن الشبابي شاعر وليس ناقداً إطلاقاً، ومن هنا عندما تحدث الأستاذ السريحي عن المحاضرة تحدث عن النظرية النقدية، ولكن السؤال المطروح هل كان الشبابي يجهل التراث؟ لا أعتقد هذا، لو امتد به العمر لغير هذه المحاضرة، وكنت أتمنى من المحاضر أن يدخل إلى لب المحاضرة؛ لأن هذه المحاضرة لو قرأها الشباب لا تصرف عن تراثنا الأدبي كله.. هذه المحاضرة كان ينبغي أن يدخل في لبها وأن يناقشها حتى لو كان غيره قد ناقشها من قبل، فهذا الشعر الذي أبدعته الصحراء المجيدة أبدعت لوحات ذي الرمة وغيره، وهذا الشعر العربي الذي أبدعته الصحراء جعل العرب في عصر الترجمة يعرضون عن ترجمة الشعر اليوناني لاعتزازهم بشعرهم، هذه الصحراء المحرومة من الجبال - كما يقول - هي التي أفرزت الشعراء وأنبتت الأنبياء وهناك نظريات الآن حول

الجمال الشاهقة التي تشل الخيال كما يحدث في سويسرا على سبيل المثال. هذا الشعر الذي لا يفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس تجعلنا نظن أنه لم يقرأ المتنبي كما ينبغي، لأن ابن الأثير حين سأل القاضي الفاضل: لماذا يهتم المصريون به بعد وفاته بسنوات؟ قال: لأنه ينطق عن خواطر الناس. هذا الشعر الذي ينظر إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطة كما يقول هو الذي أبدع شعر العذريين الذي نقله «التروبادور» بعد ذلك، ولذلك كنت أتمنى من المحاضر أن يدخل إلى أعماق هذه المحاضرة وأن يناقشها بدلاً من أن يتوقف عند النظرية وحسب وشكراً..

الدكتور كمال عمران

قد كنت سعيداً بما استمعت من كلام في محاضرة الدكتور السريحي لسبب بسيط هو أن فيها ما يلتقي مع ما ذهبت إليه دون اتفاق في تقديم المذكرات، في مقدمة وجيزة بسيطة، ولكن أكثر من ذلك هو أن هذا العمل في نظري وإن كان قد اقتصر على نماذج من نثر الشابي، ونثر الشابي أكثر من هذا بكثير، وهو مضبوط منذ القديم أشار إليه منذ سنوات بعيدة الأستاذ أبو القاسم كرو فيما كتب، وكذلك الأستاذ توفيق بكار في مقالة له في حوليات الجامعة التونسية. لكن المهم في نظري وأنا سعيد بما قرأت واستمعت إليه؛ لأنه بطريقة خاصة يعطيني يقيناً آخر أن الشابي لم يكن ذلك الصدى بقدر ما كان صوتاً استطاع أن يتفاعل وأن ينطلق مما نهل من ثقافة لكي ينحت لنفسه طريقة في الكتابة، ولعل أبرز دليل عليها ما نجده في المذكرات؛ لأننا إذا رجعنا إلى ما قيل من ملاحظات تراعي الأجناس وطريقة الكتابة فأتصور أن للشابي تميزاً في كتابة المذكرات، وأن الماضي الذي تحدث عنه الأستاذ السريحي ليس الماضي الميقاتي بقدر ما هو الماضي الذي ذكره حين نقده الأستاذ حمادي صمود وهو ذلك الماضي السحيق، فلذلك هذه المذكرات معبرة من هذا الجانب، وأريد أن أضيف أن ما قيل عن الخيال أنا شخصياً أرتاح إليه ارتياحاً لأننا ينبغي أن نعتبر الظرف الذي كتب فيه الشابي هذه المحاضرة، فليست هذه المحاضرة محاكمة للماضي الذي وهب الشعراء في بيئتهم من الإلهام ما وهب، ولكنه موقف صارم من ذائقة في عصره كانت تنقيد يوماً بذلك الماضي وتحسب أن الأشباه والنظائر هي السبيل إلى الإنتاج الإبداعي، ولا يمكن أن ننسى مقالات أخرى للشابي في النقد إذا قرأناها قد نفهم وقد نضع للخيال الشعري إطاراً آخر.. وشكراً.

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله. عنوان بحث الصديق الدكتور عبدالمك مرتاض تقويم النقد المكتوب عن الشابي شاعراً وناثراً وهو قد اختار ثلاث كتابات لنقاد ثلاثة، ومن خلال قراءة البحث لم أر ولم أصادف قراءة نقدية لآثار الشابي النثرية، ولم يشير الباحث إليها من قريب أو بعيد. الملحظ الآخر أن الدكتور مرتاض يدعو إلى عدم العبء من هذه الحداثة الغربية والكلام له - عب الظماء - ويدعو إلى الارتشاف برفق ومحاولة انتقادها وتحليل نظرياتها وأنا معه في هذا التوجه الهادف، ولكن الدكتور مرتاض غارق فيما يعلن إلى الأنفان، ويعقب على ذلك بقوله: إننا إذا لم نفعل - فيما دعا إليه وفيما أشار من احتياط - يقول - فسنكون مستهلكين، ثم يقول لا سلام ولا رحمة ص 19-20.

وعلى المقطع الأخير أقول للصديق: على رسلك، ولماذا هذا التشاؤم واليأس والذعر؟ وهل نحن في غنى عن السلام والرحمة؟ ما أحوجنا إليهما في كل أحوالنا؛ لأننا ضعفاء ولعله الغضب الذي يسوق إلى ما يعلنه الكتاب العزيز في قول الله عز وجل، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم «ويدعو الإنسان بالشر دعاؤه بالخير، وكان الإنسان عجولاً...» وشكراً.

الدكتور عبدالله حمادي

بسم الله الرحمن الرحيم، في البداية أريد أن أقول ملاحظة هو أننا في الجزائر من سوء حظنا لم تصلنا هذه البحوث، بل ربما الأكثر من هذا هو أننا لم نعرف حتى - بغض النظر عن الأستاذ مرتاض - عنوان هذه الندوة، ولا أدري ما هو السبب؟ هل هي القطيعة المستمرة بين المشرق والمغرب؟ أم هي الظروف التي تعيشها الجزائر والتي حالت دون وصول هذه الأشياء؟.

الملاحظة الأخرى، أنا شخصياً لا أوافق الكثيرين الذين استكثروا على الشابي كون أن عنده من العبقرية التي استطاعت أن تلامس كل شيء من ناحية الشعر وحتى من ناحية بعض الومضات النقدية ففي مجال الإبداع هذا أصبح مقراً به أن الإبداع يأتي في مقتبل العمر ولا يتأخر ليأتي في آخره؛ وخير دليل على ذلك الكثير من الشعراء الكبار، ويأتي في مقدمتهم غارسيا لوركا مثلاً، وقد كثر الحديث عن الشابي وتأثره بالرومانسية

وارتباطه بمدرسة أبوللو والديوان والمهجر وما إلى ذلك، ولكن نُسي أو تناسى البعض أن الشابي في أخريات حياته قضى أشهراً بالجزائر وبالتحديد في مكان يسمى المشروحة (بسوق هراس) حيث الجبال الشاهقة، وكانت جبال عين درهم، لذلك فالغابات عند الشابي ليست كغابات لبنان كما زعم الزاعمون لأن غابات سوق هراس والغابات التي كان يلجأ إليها لأسباب صحية في عين درهم هي أعظم وأشمخ بكثير من الغابات اللبنانية، من هذه الناحية أقول: إن وجود الشابي في الجزائر صادم أن قرأ لأدباء جزائريين يكتبون بالعربية خاصة، كان لهم اتصال وثيق بالثقافة الفرنسية ويجيدونها، وعلى رأسهم مثلاً الشاعر (رمضان حمود) هذا المجهول بحكم أنه جزائري ولكن عنده من ومضات رومانسية استقى معالمها من الرومانسية الفرنسية الحقيقية بحكم تمكنه من اللغة الفرنسية، وعنده كذلك ومضات نقدية ربما انتهج حتى الشابي نفس هذا الأسلوب بحيث نجدها تسبق في كثير من القضايا ما ورد في (الديوان)، وحتى في (الغريال) وخاصة فيما يتعلق بوحدة القصيدة العضوية والموضوعية، هذه تقريباً ملاحظات عامة.

فيما يتعلق بالأستاذ السريحي الذي أشكره على هذه المحاضرة حول النثر، ولكن عندي مأخذ في البداية فلا أدري لماذا يصر على كلمة «المعاش» بدل «المعيش» لا أدري ما هو مسوغه اللغوي؟؟ كما أنه يجمع «الورد» على «أورد» لما تحدث عن عالم الزهور لدى الشابي، لا أدري من أين استمد هذا الكلام؟ ثم لما تعلق الأمر بقضية انقطاع الشعر عن الشابي وهو انقطاع قليل، ونحن نستطيع أن نسميه ارتجاجاً كما حدث لبعض الشعراء القدامى، قال إن الشابي لجأ إلى النثر حتى يغطي الوقت الضائع وكأن ما يفهم من هذا الكلام أن التجاء الشاعر مثلاً إلى النثر هو النزول إلى مرتبة دنيا، هذه القضية كان من المفروض أن تعالج بدقة لأن النثر عالم والشعر عالم فليس معنى ذلك أن الشاعر حين التجأ إلى النثر هو لكي يسد هذا الفراغ كما حصل -مثلاً- للأديب الإسباني المشهور (لوبي ديبغا) وهو مسرحي كبير إذ سُجل له أكثر من (450) مسرحية، يقول «ساروض القلم حتى لايعتره الكسل»، وكنت أتمنى أن الأستاذ السريحي يقف جيداً عند هذه القضية.

الملاحظة الأخيرة على الأستاذ عبدالمك مرتاض وإن كنت لم أقرأ بحثه ولكن أقول من حق الدكتور مرتاض أن يختار من هذا الكم الهائل ثلاثاً، لأنني أعتقد أن الناقد عندما يقترب من العمل الإبداعي يقترب منه بدافعين إما تشغيلاً وإما تشهياً، وأعتقد أن عبدالمك

مرتاض عندما اختار الثلاث من باب التشهي؛ لأنه لو أراد التشفي لصال وجال مع الآخرين، وأشكركم ومعنرة سيادة الرئيس.

الدكتور عزيز حسين

أبدأ مباشرة لأبدي رأيًا في العمل الذي تقدم به إلينا الأستاذ سعيد السريحي فأقول بأن الارتسام العام الذي ترسب لدي بعد القراءة هو وكأن الأستاذ هدف إلى أن يبين لنا أن الشاعر في بحثه حول الخيال الشعري العربي - على الأخص - وقف موقفًا ناقدًا نقدًا لاذعًا للخيال العربي كما هو مجسد في الإبداع العربي القديم منه على الأخص، وكنت انتظر وأنا أقرأ عنوان البحث: الشبابي... ناثرًا، أن يقف عند الأوليات الأساسية التي تتحكم في الكتابة النثرية لدى الشبابي - مهما يكن من أمر - مالم يكتبه شعرًا وكتبه بغير الشعر، وعامة حسب هذا البحث فهو نثر، ورأيت يكاد يسمى هذا النثر شعرًا، وهنا يطرح إشكالية ما هو الشعر؟ وما هو النثر؟ ولكنه يمر على ذلك مر الكرام، فالارتسام العام - كما قلت - هو أن الهدف فيما يبدو لي أن الشبابي حينما اهتم بالخيال العربي وجد نفسه في إبداعه الشعري يخالف تمامًا الإبداع قبله؛ لأنني أنزه أن يكون الأستاذ السريحي هدف فعلًا إلى أن ينقد نقدًا لاذعًا هذا الشاعر في عمله النثري، وحين نهتم بالمضمون النثري كما فعل السريحي. نتساءل ماذا فعل الشبابي؟ فعل كما سبق لي أن قلت ذلك في النثر متح من النهر الذي متح منه الديوانيون حين نظروا في (الديوان)، ومتح من نفس النهر الذي متح منه أصحاب الرابطة القلمية من خلال مثلاً (الغريال). واعتقد أنه ربما غالى فذهب إلى أن يقف مواقف تذكرنا بمواقف بعض المستشرقين ممن قالوا بأن لاختيال في الأدب العربي عامة وخاصة منه الشعر... هناك تردد في عمل الأستاذ مرتاض، واعتقد أنه كان بإمكانه أن يقدم لنا بحثًا أوسع وأشمل.. وشكرًا على أي حال

الدكتور جابر عصفور - رئيس الجلسة

شكرًا.. ونعتذر عن كل هذه التدخلات، فهذه تعليمات إدارة الندوة، وامامنا جلسات أخرى، ويبدو أننا نقتطع من وقتها، وأنا شخصيًا كان لدي أسئلة، ولكنني لن أعقب بشيء،

وسنغطي دقائق لكل من المتحدثين لكي يرد في هذه الدقائق القليلة جداً على ما قيل، ونبدأ بالأستاذ سعيد السريحي.

تعقيب الدكتور سعيد السريحي

شكراً سيدي الرئيس، أشكر لكم اهتمامكم بهذا البحث ومناقشاتكم التي ستثري رؤيتي للموضوع، وبإمكاني أن أوجز المسألة فأقول: أنتم أردتموه بحثاً في درس أدبي فحسب وأنا أردته بحثاً في الخطاب، لم يكن يعنيني الخيال الشعري باعتباره درساً نقدياً.. مصادره، نتائج، التحولات التي يمكن أن تطرأ عليه فيما لو عاش الشابي، هل انصف أو لم ينصف؟ أحسن أو لم يحسن؟ أصاب أو أخطأ؟ تلك تفاصيل لم تكن تعنيني، كان يعنيني الخيال الشعري كخطاب وليس كدرس نقدي فحسب، كانت بواعث الخطاب هي التي تعنيني لماذا قال هذا؟ ستتضح المسألة قليلاً إذا ما وقفت على بعض الملاحظات التي تفضلتم بها. الأستاذ الكريم أحمد عباس صالح يقول: لماذا ننظر إلى الشابي على أنه متكامل؟ أنا لا أنظر إليه كذلك، وقد كتبت ورقتي على أنني قادم إلى حفلة بحث وليس حفلة تأبين. الدكتور أحمد مختار عمر يقول: إن المذكرة الأولى كتبت كما لو كانت قصيدة نثر، أنا لم أقل أن المذكرة الأولى قصيدة نثر ولو أردت لقلت وثمة مسافة كبيرة بين قصيدة النثر، والنثر الفني، لكن تحدثت عنها من حيث البناء، وعقدت مقارنة بين قصائد الشابي التي كتبت تقريباً في نفس السنة، وكيف أنها كانت تأخذ نسق أو طابع التأطير، من حيث تدوير النص، أخيلته، المواضيع التي اهتم بها، وهي نفس هموم المقال النثري من أنه يطرحه (كيوميات) تحديدها باليوم مسمى وتاريخاً، يعني أنها اهتمام بالمعاش أو المعيش، وليست بالشعر الذي ينفلت عن أطر الزمان والمكان، إذن هي قصيدة باعتبار البناء والموضوع الذي تهتم به، ولكنني لا أقول: إنها قصيدة نثر، ربما عنيت ما قاله الدكتور حمادي من أن شعره ونثره يخرجان من رحم واحدة. أستاذي الكريم الدكتور منصور الحازمي تحدث عن فرض الموضوع والتحوير، أنا يبدو لي أن الجهات المنظمة لا تقترح عليك موضوعاً بقدر ما تقترح عليك إطاراً للموضوع الذي تتحرك فيه، ولست إخال كذلك أن الجهة المنظمة تريد موضوعاً تحدد له خمسين صفحة يكون درساً لنثر الشابي وهي تعرف أن ذلك قد احتل مساحات في الكتب، إذن لك أن تتحرك في هذا الإطار العام

وما قمت به هو هذه الحركة في الإطار العام.. محاولة اقتناص إشكالية تتعلق بالدرس النثري كخطاب. الدكتور الحازمي يقول إن الشابي لم يكن الوحيد الذي انقطع عنه الإلهام، وأنا أتفق معه، غير أن المسألة بالنسبة للشابي تكتسب حساسية من أكثر من جهة، مثلاً أنه كان يكتب بتدفق جعل له ديواناً كاملاً لازلنا نتدارسه وهو لم يتجاوز الخامسة أو السادسة والعشرين.

حينما يتوقف الشعر وقد أحصيت 14 قصيدة... 12 قصيدة.. ثم ست قصائد ولذلك دلالتة وأنا لا أرجم بالغيب لأنه كان يتحدث عن أزمة هذا الشعر الذي يهين الأوراق ويبري الأتلام ثم لا يجيء، انقطاع الشعر قد لا يكون أزمة بالنسبة لك أولي ولكنه كان أزمة للشابي.

أن أحدد أعمال الشابي النثرية إخال سأفتح أي كتاب ثم أرصد منه هذه الأمور وقد تكون هذه الأشياء مطالبة ببحث جامعي أكاديمي نتوخى منه أن يكون رسالة، أما هنا فلا أريد أن أكرر ما أنتم أدرى به مني وهو تحديد أعماله النثرية لذلك مضيت إلى صلب الإشكالية التي تعينني وهي تحليل هذه الأعمال كخطاب.

البناء الدائري ليس خصيصة للشابي وأنا لم أزعم كذلك إنما قلت هو من السمات التي ظهرت في هذا المقال، وحينما نقول أن هذه القصيدة بها استعارة فإننا لا نعني أن الاستعارة خصيصة هذه القصيدة.

المشكلة التي ظهرت في كثير من التعليقات أن ثمة خلطاً في المفهوم بين ورقة عمل تتبنى إشكالية وقضية والبحث الأكاديمي الذي ينتظر مني فيه أن أبحث في القضايا التاريخية ووضعه في السياق وماذا أضاف؟ وماذا حذف؟ وكيف كانت حالة النشر؟ هذه أمور يبدو لي أنها أكاديمية، مكانها أن تصدر في كتاب وليس مكانها أن تطرح في حوار.

الدكتور محيي الدين صبحي يقول أن الاتكاء على الثنائيات مضلل وأنا أتفق معه، ويقول إن الثنائيات تتلاقى عند الجذور وأتفق معه، ولكن يا سيدي حينما نقول: «إنها تتلاقى» فإننا نتحدث عن وعينا نحن بالثنائيات عما ينبغي أن يكون عليه هذا الوعي، أما عند الشابي فكانت المشكلة قائمة لأنها لا تتلاقى، كان هناك انشطار كامل في إمكانية

تلاقي الثنائيات، ولذلك حينما كتبت كنت أصف ولا أتحدث عما ينبغي أن يكون من تلاقي هذه الثنائيات.

الدكتور هدارة قال إن الدكتور الحازمي قد عفاه من كثير مما كان يريد أن يقوله، وأنا عندئذ أشكر الدكتور الحازمي مرتين، مرة لأنه أفى الدكتور هدارة من أن يقول ومرة لأنه أعفاني من أن أجيب.

الدكتور صمود تحدث عن نقطة المذكرات على صورة ذكريات.. النهاية تؤكد أنها حينما استحالت الكتابة النثرية إلى يوميات صمدت، وحينما دخلت في إطار اليومي المعاش «القنديل» والوابور.... صمدت وصمدت بشكل كأنما قد كسر قلمه لأنه لم يكمل الجملة، مما يؤكد فعلاً أنها تتحرك في إطار الماضي، في الخيال الشعري نجد نفس القضية. أنا أتصور أن الماضي أيضاً مسيطر وفي المقدمة يلح على الكلمة باعتبارها قصيدة وبذلك فكأنما هي عودة للكلمة قبل أن تصبح لغة، فهو يعود بالكلام إلى بداياته، وكأنما يرى أن مستقبل الشعر هو باستعادة هذا الإنسان الشاعر، فما يزال الزمن - وأرجو أن لا أجازف بالكلمة القادمة - مازال الزمن مقلوباً لدى الشابي، وهذه هي إشكالية الزمن المقلوب عنده. من هنا انطلق من الكلمة المفردة، من شاعريات الأمم العريقة، من الأسطورية، من الأشواق التائهة كما تفضلتم.

الدكتور خلدون الشمعة، والدكتور سعيد ياقطين أثارا مشكلة الوعي بالمصطلح، وأنا أعياها، ولكن السؤال هو هل بإمكانني أن أتى بمصطلحات جاهزة وأطبقها على نص كان يمارس الكتابة خارج الوعي بهذه المصطلحات؟ بمعنى أنه يسميها «يوميات» ويكتبها على شكل ذكريات، هنا لا تهمني المصطلحات التي يمكن أن أطبقها على إنسان يعي بها، أنا همني هنا هذا الانفصال بين كتاب يطرح نفسه على أنه يوميات، ويصر ويلح على أن يكون يوميات حتى أنه يكتب ثلاثة أسطر ليقول أن « ليس لدي اليوم ما أكتبه» هذا التمرق داخل الوعي بمفهوم اليوميات أو المذكرات هو الذي حدث، لذلك اكتفيت بهذه المسافة دون أن أدخل في استعراضية وعينا بالمصطلح النقدي.

الدكتور عمران أنا لم أقل كلمة «الأورد» التي قالها الشابي وقد وردت لدى الشابي وهي صحيحة. «أما المعيش والمعاش» فقد تكون من فساد لغتنا نحن المشاركة.

الدكتور فتوح يريد مني أن أضع الخيال الشعري في سياق وأن أكشف عما فيه من أشياء.... هذه أمور مسلم بها، ولكنها تخرج عن ما أردته للبحث من حيث أنه خطاب، ما يهمني هو لماذا كتب الشابي هذا الكتاب وبهذه اللهجة؟ أردت أن أركز على أن المسألة تؤخذ داخل دائرة الصراع بين الذائقة العامة وبين الذائقة التي كان الشابي يحاول أن يؤسس لها.

هذا التوتر، هذه العلاقة المحتمة بين الكاتب وموضوعه، هذه الأيديولوجيا.. أردت أن أبحث في أيديولوجيا الكتاب، ما ذكرته يا سيدي العزيز هو عمل مشروع ولكنه ليس عملياً، أنا أردت أن أبحث في أيديولوجيا الكتابة... لماذا؟ ما العلاقة بين المكتوب الآن والواقع الذي كتب فيه؟ والنظر إلى درس الشابي منفصل عن ظروف هذا الدرس، وعن لغة هذا الدرس، «ألا تسمعون؟ هل علمتم؟ رأيتم؟ كل ذلك يؤكد أننا أمام خطاب أيديولوجي بمعنى أنه خطاب وظيفي وليس خطاباً معرفياً بحثاً.

ثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى أن أستعرضها، ولكن سيف الوقت يلاحقني، وشهوة الكلام توشك أن تسرقني كذلك، والدكتور جابر عصفور رجل يندرننا منذ الصباح بأنه سوف يكون صارماً، شكراً جزيلاً... والسلام عليكم ورحمة الله.

د. جابر عصفور - رئيس الجلسة

شكر جزيلاً.. أول مرة أرى الدكتور مصطفى ناصف يطلب الكلمة للحدثيين، وهذا حدث ينبغي أن يسجل.. الدكتور عبد الملك مرتاض سيحاول أن يتحدث ضمن الوقت المحدد.

د. عبد الملك مرتاض - الباحث

أشكر - بكل محبة - الزملاء والأصدقاء الذين أثروا الورقة التي قدمتها بين أيديكم، أو الورقة التي قدمت إليكم، والتي أرجو أن تكونوا قد قرأتموها، أو أرجو أن أحظى بقراءتها مستقبلاً.

بالنسبة للدكتور العزيز أحمد مختار مسألة (المعنى)، ومسألة المصطلح التي أشار إليها الدكتور سعيد يقطين هي مشكلة المشاكل، فنحن إما أن نجتزئ بمصطلحات نتوقف

بها عند القرطاجني ونستريح، وإما أن ننشئ مصطلحات جديدة، ونحن إذا أردنا أن نطور الحركة النقدية العربية، فنحن مضطرون ومجبرون وليس لنا إلا ذلك؛ لأننا لا نستطيع أن نتوقف، فسنة الحياة التطور، نتيجة لذلك فنحن ننشئ مصطلحات يوميًا، كل منا يضطر إلى إنشاء مصطلح - كما كان يتحدث أمس الدكتور مفتاح - أحيانًا لا نوفق أو نوفق، ولا يعترف أحدنا باقتراح الآخر، فهذه مسألة أعتقد ستجد لها وقتًا للتبلور، وبالتأكيد أتصور أنه ربما بعد خمسة أعوام أو ستة أي عند نهاية هذا القرن ستقبل مئات المصطلحات النقدية الحديثة، وستنطق عليها نهائيًا.

«المعنى» يا سيدي هو من (معنى) أي معنى صغير، وقد استعمله المغاربة في محاولة لترجمة (Le Seme) هل هذه الترجمة سليمة ومتفق عليها؟ هذا شيء آخر، وقد رأيت الدكتور مفتاح يستعمل «المقوم» وهذا ورد عند ابن سينا أيضًا في «الإشارات الإلهية» لكن أنا الآن أميل إلى استعمال «المعنى» إلى حين إيجاد مصطلح أمثل.

مسألة اللغة أنا لست مسؤولاً عنها، لست مسؤولاً عما لا يريد الناس تعلمه، ابن مالك تحدث عن الأفعال الناقصة التي يجوز فيها الوجهان، فهذه مسألة معروفة، هناك ما يقرب من خمسين.. ستين فعلاً في اللغة العربية لك أن تقولها بالياء، ولك أن تقولها بالواو مثل شكى يشكى وشكى يشكو، وطفى يطفو، وطفى يطفى.. هذه مسألة معروفة و«أخراه» أنا كنت رددت على الدكتور إبراهيم السامرائي ويبدو أن الحرب لاتزال معلقة و«أخراه» عربية فليس لنا إلا أن نعود إلى الأزهرى وإلى ابن منظور والفيروزبادي وحتى إلى لويس معلوف.

بالنسبة للدكتور محيي الدين صبحي.. ترى هل أكتب بحثًا أم ملخصًا لتلاميذ في مدرسة ابتدائية؟ هناك على الأقل أكثر من مئة دراسة كتبت عن الشابي، وأنا إذا جئت ألهم لها هنا وراء هذه الكتابات كي أخصها.. فماذا سيكون دوري أنا؟!.. ترى هل كلفت بتلخيص هذه القراءات التي في هذه الحال إن كتبت عنها صفحة واحدة فقط ستكون في أكثر من مئة صفحة؟ والحال أن منظمي الندوة يطالبوننا بأن لا نجاوز الخمسين صفحة كما تعلمون، إذن هذا طلب لا يمكن الاستجابة إليه.

مسألة المغاربة والمشاركة أنا لا أعتقد أنه لا ينبغي أن يقال: لأن المصائب التي بيننا كثيرة ولا ينبغي أن نزيد الجرح نكتًا، فالمغرب والمشرق جناحان متكاملان، ولا يمكن

للثقافة العربية أن تطير بجناح واحد، يجب أن تتفق بصورة نهائية.. لا ينبغي للمغاربة أن يستخفوا بالمشاركة ولا ينبغي للمشاركة أن يتخفوا بالمغاربة فمنبعنا الثقافي واحد وهو العروبة والإسلام، ومصيرنا واحد كما يقول الساسة، إذن مسألة المشاركة والمغاربة في ندوة فكرية أعتقد مسألة ليست لطيفة مع الاعتذار للصديق الدكتور محيي الدين صبحي.

وبخصوص ما قاله الدكتور محمد مصطفى هدارة من نقص الاطلاع، أنا أعترف بهذا فعلاً، وقد اعتذرت - حقيقةً - في البداية.

الأستاذ أحمد الطريق وما قاله حول تقسيم الشابي ودارسيه على كل حال وجهة نظر أقدروها. وبالنسبة للدكتور فتوح... الاستقراء معناه أنني لم أطلع، لكن ما رأيك في «تودروف» حينما كتب عن نقد النقد قد انتقى مجموعة من النقاد فقط، الاستقراء عملية مستحيلة حتى على فريق، نحن جميعاً ربما لو تحدثنا عن الأدب العالمي سيفوتنا شيء منه، والباحث حين يبحث - حتى في رسالة جامعية - المهم أن يستقرئ ستين أو سبعين في المائة، ويكون العمل مقبولاً من الواجهة المعرفية والوجهة المنهجية أيضاً.

مسألة (عذبة أنت).. أنتم تعرفون أن النقاد اللغويين لاحظوا على الشعراء منذ الجاهلية مروراً بالتنبي إلى أحمد شوقي يتسرعون في استخدام كلمات في غير مكانها. و«عذبة» كان أول من استعملها أبوشادي في قصيدة «عروس الماتم»:

عذبة أنت في الخفاء وفي الجـهـر

وبما أن الشابي كان صديقاً ومعجباً بأبي شادي استعمل الكلمة على سبيل التناص وقال «عذبة أنت كالطفولة» نحن نقول «عذبة أنت» وتدخل في الانزياح إذا سكنا، على أساس أن هذه الفتاة الجميلة يمكن أن تشرب شراباً. ولكن أن نقول: «عذبة أنت كالصباح وكالسماء.. وكالليلة.. الليلة لا تشرب إنَّ الانزياح، ولا حتى المجاز يعود سليماً، فهناك الحلو وهناك العذب.. العذب للمشروب والحلو للشكل، وأعتذر عن التعقيبات الكريمة والقيمة التي لم ارد عليها لأن سيف الرئيس وصلت على رأسي، وثقوا بأنني سعيد بها، وبأنني سأحاول جهدي أن أفيد بها مستقبلاً وشكراً.

رئيس الجلسة الدكتور جابر عصفور

شكراً للدكتور عبد الملك مرتاض على هذا الإيجاز في الرد، والشكر أيضاً للأستاذ سعيد السريحي على هذا الإيجاز، وأظن أنني ينبغي أن أتوجه إليكم جميعاً بالشكر على تعاونكم في اختصار الوقت بقدر الإمكان، رغم أننا قد جاوزنا الوقت المحدد للنودة ولهذه الجلسة التي تحولت إلى جلسة مهمة بالتأكيد بسبب هذا الاختلاف الثري، والواقع أننا لم نأت هنا لتتفق، وإنما جئنا هنا لتتجاوز، ولنرفع المسكوت عنه في اختلافنا إلى مستوى الإعلان، وتجاوز حول هذا الخلاف، ولا فائدة من مثل هذه الملتقيات إلا إذا رأى صاحب كل منهج منهجه في مرآة المنهج المغاير، لا على سبيل التدمير أو النفي أو الصعق أو القتل أو التكفير أو الإبادة - كما يحدث أحياناً- وإنما على سبيل الحوار الذي يعمق المغايرة، فيصل بهذه المغايرة إلى كليات فكرية جديدة أو إلى تراكيب فكرية جديدة يثرى بها الجميع بالقطع. قبل أن نختم هذه الجلسة سنعطي كلمة للسيد مدير الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريع.. فليفضل.

الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة

شكراً سيدي الرئيس، أرجو أن أبلغ الإخوة المشاركين بأن الندوة مستمرة، وسي رأس الجلسة التالية الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم وأقول بأن الجلسة برئاسة الدكتور جابر عصفور كانت ثرية جداً ومفيدة وممتعة للغاية ولكنها أخذت من الوقت زيادة ساعة كاملة.. وشكراً.

الدكتور جابر عصفور

شكراً جزيلاً، وانتقل الآن إلى الجلسة القادمة، والجلسة مستمرة ويفضل الدكتور إبراهيم غلوم.. شكراً جزيلاً..

في البداية أرحب بالأصدقاء جميعهم في هذه الجلسة الثانية من اليوم الثاني من الندوة حيث تنتقل إلى المحور الرئيسي الثاني وهو بعنوان: «الخطاب في الشعر العربي المعاصر» وينقسم هذا المحور إلى ثلاثة موضوعات رئيسية هي: الشاعر صاحب الخطاب، والخطاب الشعري المعاصر.. والمخاطب المتلقي.

جلستنا مخصصة لـ «الشاعر صاحب الخطاب» وسيشترك الدكتور أحمد درويش بورقة بحث تحت عنوان: «شخصية الشاعر ومكانتها في النقد المعاصر» أما الدكتور نديم نعيمة فيخصص بحثه حول «رؤية الشاعر ومكانتها في النقد المعاصر» الموضوعان متشابكان متداخلان، وأعتقد أنهما سيطرحان أو سيلمسان كما أتوخى وكما عرفت من الباحثين مسائل كثيرة تتصل بالشاعر بوصفه صاحب الخطاب، سنبدأ أولاً بالاتفاق الأساسي والمبدئي على مسألة الوقت، لأن الجلسات السابقة عانت كثيراً من هروب الوقت، نحن أمامنا ساعة ونصف، ولن تزيد بمشيئة الله عن ساعة ونصف لكي يذهب الجميع لاستكمال برنامجهم الخاص أو العام في هذا الحشد الأدبي. نصف الساعة ستخصص للباحثين الكريمين. ربع ساعة لكل منهما، وأرجو أن تكون خمس عشرة مضبوطة وأرجو أن نضبط الساعات عليها، وأنا أقول هذا لكي نتفق عليه، ولا تحيد عنه، لأنه بمجرد أن تنتهي الخمس عشرة دقيقة سأنبه مرة واحدة، ثم المرة الثانية لأقطع الحديث وليعذرني الجميع في هذا التصرف مع احترامي الشديد للجميع طبعاً. والساعة المتبقية سنخصص منها خمساً وأربعين دقيقة للمعقبين، وأنا أقترح أن نقسمها على ثمانية أو سبعة معقبين ممن لم تتح لهم الفرصة في مناقشات سابقة، وبقيّة الوقت وهو تقريباً حوالي عشرين دقيقة سأخصصها لرد الباحثين، هكذا سيكون مسار الوقت بالنسبة لهذه الجلسة، وسنبدأ أولاً بالأخ الكريم الأستاذ الدكتور أحمد درويش في عرض ورقته حول شخصية الشاعر صاحب الخطاب، والدكتور معروف لنا جميعاً ولكن لا بأس من تعريف سريع بشخصيته ناقدًا وشاعرًا أيضاً.

الدكتور أحمد تخرج في كلية دار العلوم، وحصل على دكتوراه الدولة من جامعة السوربون في عام 1982، وعين معيداً بكلية دار العلوم فمدرساً فأستاذًا مساعدًا

فأستاذًا ، وعمل محاضرًا في معاهد علمية وجامعات عديدة، وساهم في تكوين الجمعية المصرية للأدب المقارن، وشغل منصب نائب رئيسها، كما اشترك في العديد من المؤتمرات وحلقات البحث العلمية. له في الشعر: «ثلاثة ألحان مصرية» صدرت عام 1967 وهي بالاشتراك، و«نافذة في جدار الصمت» صدرت في 1974 ومن مؤلفاته: «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق»، و«بناء لغة الشعر» وهو كتاب مترجم، و«في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة»، و«دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة»، و«حول الأدب العربي» وهو بالفرنسية، و«جابر بن زيد»، هذه مؤلفات الأخ الكريم الدكتور أحمد درويش، الآن سيضيف إليها هذه الورقة فليتفضل في خمس عشرة دقيقة كما اتفقنا.

شخصية الشاعر ومكانتها*

في التقويم النقدي المعاصر

الدكتور احمد درويش

ظلت «شخصية الشاعر» ودورها الذي تسهم به في الابداع الشعري، لغزاً محيراً على مر العصور، يثيره النقاد في تساؤلاتهم، ويحاصرون به الشعراء في استلثهم، وينسج منه جمهور المتلقين للشعر أساطير حول الشاعر تنجح به في اتجاهات متعارضة فيجعله بعضاً ريشة في مهب رياح قوى قادرة غامضة، ويضعه البعض الآخر في مصاف قوى الكائنات المبدعة كالأنبياء والسحرة.

وربما كان أفلاطون في تسجيله لمحاورات سقراط أول من جسّد أحد جناحي هذه الأسطورة من وجهة النظر التي لاتكاد ترى «شخصية» الشاعر، بقدر ماترى «الشاعر» الواسطة، أو بقدر ماترى الشعر نفسه، ولعل ذلك التصور هو الذي أدى في النهاية إلى أن لا يجد الشاعر لنفسه مكاناً ولا مكانة في المجتمع المثالي الذي أقامه أفلاطون في جمهوريته، وجعل فيه مكاناً بارزاً لشخصية الصانع والزارع والحارس، الذي لا يستلهم من عالم المثل الا نموذج العام، ثم يقيم بعينيه وساعديه صورة ذلك النموذج في عالم الواقع، فيستحق في الجمهورية مكاناً على قدر ما يقدم من فائدة وجهد بشري محسوس، على عكس الشاعر الذي قد لا يكون هناك شك في قيمة ما يقوله من «فن» بقدر ما يتركز الشك حول دور الشخصية البشرية للشاعر في انتاج هذا «الخطاب السامي» الذي ضمن به أرسطو وأفلاطون على مكونات الشخصية البشرية - ارتفاعاً به - ونسبوه إلى شخصيات الالهة غير المرنية. ولقد تكفلت محاورة «أيون» بأن تنتزع من أحد «المنشدين» اعترافاً بأنه لا يدرك كل أبعاد ما يقول وأن بعضاً منه كائنما يملأ عليه، وانطلق أفلاطون من هذا الاعتراف لكي يصب صيحته الشهيرة التي كادت أن تحو شخصية الشاعر في

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

التراث النقدي القديم: «الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، فيفقد صوابه وعقله، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب، إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع، إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الآله نفسه هو الذي يكلمنا ويحدثنا بأنسنتهم، وأكبر دليل على ذلك هو تونتييموس الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر، لكنه نظم نشيد أبولون الذي يتغنى به الناس جميعاً، وقد يكون أروع الشعر الغنائي كله، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه»⁽¹⁾.

إن هذا الكائن الأثيري الذي يصدر عنه خطاب يتأبى على وسائل التحليل التي تذعن لها أنماط الخطاب الأخرى، استحق في هذا الجناح من التعظيم الأسطوري أن يتم الاهتمام بما يصدر عنه لابه هو، وأن تكون شخصية الشعر لشخصية الشاعر هي محط الاهتمام.

لكن الجناح الآخر من التأويل الأسطوري، والذي ربما يصدر عن المفهوم الأولي نفسه، يرد لشخصية الشاعر جانباً من أهميتها، ويجعلها تحمل مذاق النبع الذي استطاعت أن تلامسه دون غيرها، ومن ثم تتحول بعد رحلة العودة إلى شخصية فاعلة مؤثرة، تستحق أن توضع في مصاف كبار رواد «المعرفة» و«التغيير» و«التأثير» كالأنبياء والكهان والسحرة، وربما كان مفهوم «شخصية الشاعر» في التراث العربي القديم، كما تعكسه الروايات الأدبية، نمطاً مجسداً لهذا الفهم، يقول أبو الفرج الأصفهاني⁽²⁾: «خرج أمية بن أبي الصلت في سفر، ففزلوا منزلاً، فأُمِية وجهها وصعد في كتيب، فرفعت له كنيسة فانتهى إليها، فإذا شيخ جالس، فقال لأمية حين رآه: انك لمتبوع، فمن أين يأتيك ربيك؟ قال من شقي الأيسر، قال: فأني الثياب أحب إليك أن يلقاك فيها؟ قال: السواد، قال: كدت تكون نبي العرب ولست به، هذا خاطرم من الجن، وليس بملك، وإن نبي العرب صاحب هذا الأمر يأتيه من شقه الأيمن، وأحب الثياب إليه أن يلقاه فيها البياض».

إن الشعرة الفاصلة بين النبي والشاعر في النص لا تعدو لون الثياب البياض أو السوداء، والشق المفضل للتابع الأيمن أو الأيسر، وهما رمزان جامعان لمفرقان لعملة واحدة، وليست الآيات القرآنية التي تحاول أن تدفع هذا اللبس بشدة، وتتفي أن يكون

القرآن شعراً والنبي شاعراً، إلا تأكيداً على رسوخ الفكرة لدى جانب كبير ممن يوجه اليهم الخطاب.

ولقد كانت الآيات القرآنية حريصة على أن تضع حداً فاصلاً بين فكرة النبوة في شخصية الشاعر، والنبوة في شخصية النبي، وما يترتب على ذلك من التفريق بين ملمحين دقيقين بدواً متشابهين في بعض فترات الدعوة الأولى، أولهما ملمح قبلي، والآخر ملمح بعدي، أما الأول فيتصل بالروافد الأولى غير المكلفة التي ينبع منها الكلام في كل من حالة الشاعر والنبي، وهي روافد حددها القرآن بأنها شيطانية في أكثر الأحوال في الأولى، وملائكية في كل الأحوال في الثانية. وجاءت الآيات القرآنية صريحة في تحديد هذه الملامح في مثل قوله تعالى: (هل أنبئكم على من تنزل الشياطين، تنزل على كل أفك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون. والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وانتصروا من بعد ما ظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون)⁽³⁾

فالتفرقة هنا واضحة من حيث ملامح روافد ما قبل القول في حالتي الشاعر والنبي. وهي روافد تنصب على القول ذاته في آيات أخرى مثل: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين)⁽⁴⁾ أو في تفريق آخر ثلاثي الأبعاد في مثل الآية: (انه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون، ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون، تنزيل من رب العالمين)⁽⁵⁾

وقد استلزم هذا التفريق الجذري لملامح ما قبل القول، تفريقاً تالياً لملامح ما بعد القول في شخصية كل من الشاعر والنبي، فالثاني دون الأول هو الذي يستطيع أن يجمع ويدعو إلى تغيير السلوك والمعتقد ويكتسب حق تبعية الآخرين له وانتمائهم إليه، وأقصى ما يمكن أن يوجه إلى الأول من اتهامات أن يزعم أن بعض هذه الخصائص يمكن أن يكون له فيستحق وصف «المتنبي» في معناه اللغوي الأولي.

لكن من الحق أيضاً أن يقال أن الروافد القبلية الشيطانية التي جرت الإشارة لها في تحديد ملامح شخصية الشاعر، قد خففت التقاليد الأنبية في التراث العربي، كثيراً من بشاعة ملامحها، فلم ترسم سمات «الشيطان» صاحب الشاعر، بنفس الجهامة والقسوة

والسوء التي رسمت بها قسمات «الشیطان الرجیم» الذي يستعاذ به في فواتح الأعمال والعبادات والعبادات، وإنما أصبحت ملامح شیطان الشعر مألوفة مستأنسة محببة، ولولا عنصر التذكیر في لفظه اللغوي، لاقترب من «ربة الشعر» في تراث الآداب الأخرى كالتراث اليوناني مثلاً.

ولقد سمحت التقاليد التراثية وهي ترسم شخصية الشاعر أن توازن بين هيمنة وصراة التقاليد الإسلامية، التي ترفع سيف صفة «المتنبي» لمن يتجاوز الخطوط الحمراء وبخاصة في مرحلة ما بعد القول من ناحية، ورسوخ جذور تقاليد ملامح ماقبل القول المتمثلة في شخصية «الشیطان العبقري» عند العرب من ناحية ثانية، وتمثل هذا التوازن في قسمات الشیطان الجمیل الذي يبعث من الهيبة أكثر مما يبعث من الرعب، مع أن لفظ الشیطان في النصوص الدينية الخالصة ربما تكون له أیحاءات مضادة.

ومن اللافت للنظر أن يأتي «النثر» وهو قسيم الشعر في التراث الأدبي فيفسح صفحات كثيرة من أدبياته لتكريس صورة الشیطان الجمیل في الشعر وقد يأتي ذلك في صورة تلبس ثوب الإيهام بالصدق أو رداء الخيال الواضح، وكان ثوب الإيهام يأتي من خلال الخبر المسند الموثق من مثل ما يرويهِ صاحب الاغانی بسند عن جریر بن عبد الله البجلي أنه قال: (6) «سافرت في الجاهلية فأقبلت على بعيري ليلة أريد أن أسقيه، فجعلت أريده على أن يتقدم فوالله ما تقدم، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلت، ثم أتيت الماء فإذا قوم عند الماء فقعدت، فبينما أنا عندهم إذ أتاهم رجل أشد تشويهاً منهم، فقالوا: هذا شاعرهم، فقالوا له يا فلان، أنشد، فإن هذا ضيف، فأنشد:

ودعْ هريرة إن الـركـب مـرتحل
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

فلا والله ماخرم منها بيتاً حتى انتهى إلى هذا البيت:
تسمعُ للحلى وسواساً إذا انصرفت
كما استعان بريح عشرق رَجُلْ

فأعجب به، فقلت: من يقول هذه القصيدة؟ قال: أنا، فقلت: لولا ما تقول لأخبرتكَ أن أعشى بني ثعلبة أنشدنيها عام أول بنجران قال: فإنك صادق، أنا الذي القيتها على لسانه، وأنا مسحل صاحبه، ما ضاع شعر شاعر، وضعه عند «ميمون بن قيس».

وكثيرة في كتب تاريخ الالب القديم، مثل هذه الحكايات التي تروى بأسانيدھا منسوبة أحياناً إلى أناس مجهولين من الذين يتلقون الشعر ويخاصة في قضاء الصحارى الواسعة، وأحياناً إلى شعراء معروفين يتحدثون عن لقاءاتهم بأصحابهم من الشياطين⁽⁷⁾.
مثل هذه الرواية التي ينسبها أبو الفرج إلى دعبل الخزاعي، عندما يقول لما هربت من الخليفة، بت ليلة بنيسابور وحدي، وعزمت على أن أعمل قصيدة في عبدالله بن طاهر في تلك الليلة، فإنني لفي ذلك، إذ سمعت والباب مبرود علي: السلام عليكم ورحمة الله، انج يرحمك الله، فاقشعر بدني من ذلك، ونالني أمر عظيم فقال لي، لاترع عافاك الله، فإنني رجل من اخوانك من الجن ساكني اليمن، طرا إلينا طارئ، من أهل العراق، فانشدنا قصيدتك:

**مــدارس آيات خلت من تلاوة
ومنزله وحى مـقفـر العـرصـات**

فأحببت أن أسمعهم منك، قال فأنشدته إياها، فبكى حتى خر فقلت له، يرحمك الله، إن رأيت أن تخبرني باسمك فافعل، فقال أنا «ظبيان عامر». وربما كان شيوع هذا النوع من الروايات هو الذي دفع واحداً مثل الجاحظ بنزعتة العقلانية إلى أن يفسر ظاهرة «تخيل» الالتقاء بشياطين الشعراء، في الفيافي الواسعة، فيقول في كتاب الحيوان⁽⁸⁾ يكون في النهار ساعات ترى الشخص الصغير في تلك المهامه عظيماً، ويوجد الصوت الخافض رفيعاً ويسمع الصوت الذي ليس بالرفيع مع انبساط الشمس غدوة من المكان البعيد، ويوجد لأوساط الفيافي والقفار والرمال والحرار في أنصاف النهار مثل الدوي من طبع ذلك الوقت وذلك المكان.

وإذا كانت مثل هذه التفسيرات العقلية تحاول أن تخفف من غلواء المبالغة في تقدير البعد الغيبي القبلي لشخصية الشاعر، فإن جنوحاً آخر من نتاج النثر الأدبي تكفل بمعالجة هذا البعد دون اصطدام بالعقلانية أو حاجة إليها، وتمثل ذلك الجناح في تأسيس مايمكن أن يكون جنساً أدبياً نثرياً كاملاً يعتمد على تفسير البعد الغيبي، وأبرز نتاج هذا الجنس، «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، فعند ابن شهيد في رحلته إلى أرض الجن، يكشف لنا من خلال انتقاله بين تابع وتابع عن أسماء الشياطين الظرفاء الذين ألهموا شعراء الإنس ما يقولون، والذين حملوا السمات

الرئيسية لشخصية الشاعر ويتبدى ذلك من خلال الكنى والألقاب التي تخلع على هؤلاء المهمن، فـ«شيطان البحري» كنيته «أبو الطبع» وشيطان أبي نواس، كنيته «حسين الدنان»⁽⁹⁾، وليست هذه الكنى في الواقع إلا ترجمة لأشهر الصفات التي ارتبطت بكل من الشعارين ، ممثلة في إثارة الطبع في مقابل الصنعة عند البحري، وفي استلهاهم دنان الخمر أعذب الألحان عند أبي نواس. أما أبو العلاء فتقوده رحلة على شواطئ الدار الآخرة، إلى اكتشاف أن منابع الشعر الحقيقي توجد في عالم الجان، وأن ما وصل شعراء الإنس من إبداعهم فالهمهم لم يكن إلا شرارة ضوء من نار عظيمة، أو شظية عابرة من شجرة أراك ضخمة، يقول ابن القارح مخاطباً شيخاً من شيوخ الجن في رسالة الغفران⁽¹⁰⁾ : «أخبرني عن أشعار الجن، فقد جمع منها المعروف بالمرزباني قطعة صالحة، فيقول ذلك الشيخ: إنما ذلك «هذيان» لامتد علىه، وهل يعرف البشر من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيدة ومساحة الأرض؟ وإنما لهم خمسة عشر جنساً من الموزون قل ما يعدوها القائلون، وأن لنا آلاف أوزان ماسمع بها الإنس، وإنما كانت تخطر بهم أطيافال منا عارفون، فتنتفث إليهم مقدار الضوازة من أراك نعمان».

والواقع أن هذين العاملين الثريين لابن شهيد وأبي العلاء اللذين عاشا في القرن الخامس الهجري كانا تنويجاً لما اخترنه الوجدان العام في التراث العربي القديم عن مفهوم شخصية الشاعر ومكوناتها، وصلتها بمخزون الإبداع الذي يوجد في عالم آخر، وهو تصور كان يعطى للشعر من الإيجابية بقدر ما يسلب من الشاعر، وكان يسعى إلى تعميم ينضبط معه تعريف الشعر عند العرب، تعريفاً يسلك فيه عامة الذين يشرفون بالانتماء إلى هذا الفن، ويوسم الخارجون على هذا التصور بالخلل والبطلان، كما قال ابن الاعرابي، عن شعر أبي تمام عندما سمعه: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل». وهو تصور ينسجم مع الروح العامة التي كانت تسود مرحلة البحث عن قواعد عامة لنتاج أدبي كالشعر خرج لتوه من صراع بين مفاهيم الحضارة الوثنية والسمائية، ولبداع كالشاعر، أفلت من لعنة المطاردة الشيطانية، ووجد لنفسه مكاناً متميزاً في صدر حضارة تقدس الكلمة.

إن هذه الفترة هي التي صكت فيها القيود الذهبية الكبرى حول شخصية الشاعر، وهي قيود أرادت أن تثبت العلائم الرئيسية لهذا الفن من خلال التقاط الملامح التي

تستجيب للتعقيد، ويقدر ما كان يتم تثبيت تلك العلامات، كانت شخصية الشعر تظهر على حساب شخصية الشاعر حتى عند أولئك النقاد الذين حاولوا أن يظهروا قدراً كبيراً من فهم بواعث التطور وأن يقدروا مساحة لشخصية الشاعر لكي تنمو بالفن الشعري، فابن قتيبة الذي يتمرد على نظرة عصره إلى المحدثين باعتبارهم أقل شأنًا من القدماء، ويعلن في كتابه الشعر والشعراء عبارته الشهيرة: «ولانتظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل للفريقين، وأعطيت كلًّا حقه، ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم»⁽¹¹⁾

ابن قتيبة الذي يعلن هذا المبدأ الذي يكاد ينتصر لشخصية الشاعر من شخصية الشعر، هو الذي يعود في الوثيقة نفسها بعد صفحات قليلة لكي يقول: «وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر ويبيكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين، وقفوا على المنزل الدارس والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير...»⁽¹²⁾

والمرزوقي حدد بدوره الإطار العام لما يتحقق فيه عمود الشعر وتحدث عن خصائص دقيقة في وحدات القصيدة ينبغي ألا يجنح بها الشاعر خارجها، مثل جزالة اللفظ واستقامته ومشاكلته لمعناه وشدة اقتضاء القافية له وشرف المعنى وصحته والتحام أجزاء النظم والتتامها⁽¹³⁾

بل إن واحداً مثل قدامة بن جعفر حدد الدوائر التي ينبغي أن يتحرك فيها المعنى الشعري، فإذا أعجب الشاعر بسمات حسنة لدى إنسان ما وحاول أن يصوغ ذلك شعراً، فعليه أن يتذكر أن جماع الفضائل أربعة «العقل والشجاعة والعدل والعفة»، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ماسواها... ويتركيب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة، فمن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات، وعن تركيب العقل مع العفة توجد الرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة، وعن تركيب الشجاعة مع العفة، إباء المنكر والغيرة على الحرم... الخ⁽¹⁴⁾

وكانت قيود الخليل الذهبية قد سبقت هذا كله باكتشاف بحور الشعر ودوائره، وترك الشعراء يتحركون داخل دائرة غابة مسورة هي أكبر منهم وعلى شخصية الشاعر أن ترقص في سلالها.

في مقابل محاولة صك القيود الذهبية من النقاد واللغويين لصالح شخصية اللغة والشعر على حساب شخصية الشاعر، تشكلت مجموعة من صيحات التمرد والخروج من قبل الشعراء تحاول أن تضع في المرتبة الأولى شخصية الشاعر لاقبوس الشعر، وكان من أقدم هذه الصيحات، صيحة الفرزدق المشهورة في وجه النحوي عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، عندما أنشد الفرزدق قوله:

وَعَضَ زَمَانٌ بَابِنَ مِروانَ لَمْ يَدَعْ
مِنَ النَّاسِ إِلَّا مَسْحُوتًا أَوْ مَجْلَفَ

فأعترض عليه النحوي باسم «شخصية اللغة» قائلاً: «علام رفعتها؟» يعني كلمة القافية، فأجابه الشاعر غاضباً: «رفعتها على مايسوءك وينوءك، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا». والعبارة الأخيرة كانت تهدف إلى إعادة ترتيب الأولويات، بحيث تتقدم شخصية الشاعر على شخصية اللغة، وتبدو وكأنها هي التي تسوق خطى التطور بدلاً من أن ترسف في قيودها.

وأبوالعتاهية عندما تعقبه العروضيون وأدركوا أن بعض قصائده التي يصوغها على إيقاع أنغام الملاحين في بجلة، لاستجيب لقواعد عروض الخليل، لاحظوا عليه ذلك، رد عليهم بصيحته المشهورة: «أنا أكبر من العروض» وكان يعني أيضاً أن شخصية الشاعر مقدمة على ما انتهى إليه أصحاب القواعد من مبادئ، صاغوها.

أما إجابة أبي تمام المشهورة في وجه سؤال ابن الأعرابي، فقد لخصت زاوية أخرى من القضية، هي صراع شخصية الشاعر والناقد أو المتلقي ومدى خضوع الشاعر للعرف السائد في الأداء اللغوي، أو شقه طرقات جديدة لأعراف قد تسود فيما بعد، فعندما سأل ابن الأعرابي أبا تمام: لم لاتقول مايفهم؟ أجابه أبو تمام على الفور: ولم لاتفهم مايقال؟

وكان جانب من الصراع يتبدى في أشكال عملية فالأنماط المألوفة تهجر كما صنع أبو نواس مع الوقوف على الاطلال في مطالع القصيدة واستبدل بها الخمر والاستثناءات تتسع رقعتها كما صنع أبو العلاء مع اللزوميات التي أقام منها فناً متكاملأً، وشخصية الشاعر يتسرب جزء من خصائصها من خلال الشد والجذب، لتصبح بعد حين جزءاً من شخصية الشعر، وغالبأ ما يحدث ذلك في غفلة من صانعي القيود وحراس الغابة، ثم يتم الاستسلام في جيل تال.

ذلك جانب من ميراث «شخصية الشاعر» في التراث النقدي، تلقاه الواقع النقدي والشعري المعاصر، ولم يكن ليستطيع أن يغفله أو يتجاهل وجوده، ولكنه في الوقت ذاته كان عليه أن يعيد ترتيب الأوراق وتنظيم الأولويات، والتنبه لوظائف جديدة للشاعر تجاه اللغة والتطور والذات والآخر، قد تتفق في جانب منها مع بعض الوظائف المناظرة للشاعر في التراث، ولكنها تختلف في كثير منها استجابة لتغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية، واستجابة أيضاً لشدة ايقاع هذه التغيرات وسرعة بروز المستجدات فيها، وهي تلك السرعة التي لم تعد تسمح بوجود المدى الزمني الملائم لبروز قاعدة واستنتاج عناصر، والركون إلى مسلمات ثم التحفز بعد عقود أو ربما بعد قرون لإثارة التساؤلات حولها، تمهيداً للتمرد عليها. إن هذه الدورة بين الثبات والتغير، والتي كانت تمثل قضية «شخصية الشاعر» محوراً استسلاماً أو تمرداً، والتي كانت تتم في مدى زمني مستريح، يذكرنا برحلة القوافل من الأندلس إلى الصين، هذه الدورة أصبحت تتم الآن بسرعة رحلة الطائرات من الأندلس إلى الصين مكتسبة من ثقافة العصر ووسائل اتصاله، سرعة الحركة ووسائل الاختراق والالتفاف، وشدة الاتصال برياح تهب من ثقافات أخرى، والقدرة على تحاور تيارات المد والجزر في البقعة الواحدة.

ولم يعد الأمر في يد النقاد وحدهم يرسمون ملامح شخصية الشاعر ويتحسسون أثارها في مجال تطور العمل أو الجنس الأدبي وإنما تكلم الشعراء أيضاً وطرحوا تصوراتهم لأبعاد مجال الرؤية المتاحة أمامهم، ودور شخصية الشاعر الفرد في تطوير الجنس الأدبي المنوط به.

لقد سلطت كثير من أضواء الدراسات الحديثة على قضية الإلهام ويصرف النظر عن النتائج التي تم التوصل إليها، فقد حلت هذه الدراسات كثيراً من الغموض الذي أحاط بشخصية الشاعر باعتباره كائناً، أكثر تجانساً مع كائنات عوالم غيبية أخرى، وأصبحت شخصية الشاعر تمثل نمطاً للشخصية البشرية ننفذ إليه من خلال قصيدته، وكما يقول جورج جون⁽¹⁵⁾ «لقد أصبح من الشائع والمألوف الآن أن نقول أن قراءة قصيدة يعني الذهاب إلى لقاء إنسان... وإذا كانت عصور طويلة قد اعتقدت أنه ينبغي أن تعرف الإنسان لكي تحب فيه الشاعر، فإن العكس هو الصحيح، فإنه من خلال معرفة الشاعر وحده يمكن أن نتعرف فيه على جوهر الإنسان الذي يشبهناه». لقد تحولت شخصية

الشاعر إلى نمط «إنساني» يشع ضرباً من المعرفة، يقترب بنا من عوالم لا تنتمي إلى عالم «الشیطان الجمیل» أو الالهة في وديانها السحرية، بقدر ما تنتمي إلى عالم «الإنسان الواقع أو المرتجى» ومن خلال ذلك لم يعد الامتداد في شخصية الشاعر امتداد الجذور التي تبحث عن أصولها القبلية، وإنما امتداد الأغصان، التي تبحث عن إيماءاتها وإشارات وظلالها البعيدة.

ولم يعد الشاعر مجرد أداة في يد قوى غيبية، كما كان الشأن في محاورات أيون عند سقراط وأفلاطون، وإنما أصبح أداة مستقلة من أدوات التغيير والتطوير، تمتلك أدوات خاصة لالتقاط بذور غير المؤلف في ركام المؤلف وللمزج بين وعي الرؤية والهدف ولاوعي المعيشة اللحظية، ومواجهة المتناقضات، واستغلال طاقاتها المتقابلة في بناء قوة دفع جديدة، يقول الناقد الفرنسي جون كلود رينارد في كتابه: «ملاحظات حول الشعر»⁽¹⁶⁾. «مشكلة الشاعر الأولى هي أن عليه أن يتوصل إلى استخدام اللغة ليوضح عالمه الخاص مع احتفاظ اللغة بحريتها في التعامل مع عالمها العام، ومشكلته الثانية أن عليه أن ينجح في أن يقول ما يقول بطريقة تسمح له بأن يقول مالا يمكن أن يقال، ومشكلته الثالثة هي أن عليه أن ينتج ضرباً من اللغة، تستطيع، خلال انطلاقها من الكلمات أن تدعو إلى إعادة خلق هذه الكلمات بطريقة أخرى، ثم إلى أن تتواجه هذه المخلوقات لكي تغلت من أسوار الحدود المؤلفوة ولكي تصبح لديها القدرة على المعرفة والفعل، وعلى تشكيل علاقات طازجة دائماً مع الواقع ومع التاريخ، ومشكلته الرابعة هي أن يسمح للغة بأن تظل قادرة على الاتصال في الوقت الذي يكون قد اجتاز بها بالتأكيد حدود الاتصال».

إن الشاعر الحديث الذي يواجه مشاكل من نمط المشاكل الأربع التي يعدها رينارد لم تعد شخصيته تماثل التصور السائد القديم للشخصية الواسطة التي كان يضيفها التصور الغيبي على الشاعر وإنما أصبحت شخصيته تنتمي إلى نمط المبادرة والفعل والإحساس بالذات وتلمس الهدف، وهي معان تردت في أحاديث بعض الشعراء العرب المعاصرين، في كتاباتهم حول دور الشاعر أو مفهوم الإبداع الشعري، وينبغي ونحن نتأمل بعض اعترافات الشعراء في هذا المجال أن نشير إلى وجود تداخل كبير بين مفهوم شخصية الشاعر بعامة، وشخصية الشاعر الخاصة، فعندما يكتب نزار قباني، أو صلاح عبد الصبور أو البياتي أو أدونيس عن مفهوم الشعر وملامح شخصية الشاعر، فإنه

يفس قلمه دون شك في مداد تجربته الخاصة ، ولكنه ينطلق منها ليعمم التجربة ويحاول أن يجعلها منسحبة على «الشاعر» بأداة التعريف غير مقتصرة على شاعر بعينه هو صاحب التجربة، وذلك النوع من الانطلاق إلى العام من خلال الخاص، هو أقرب ما يكون إلى جوهر التجربة الشعرية ذاتها في بعض جوانبها، ولعل في النص الذي اقتبسناه من جون كلود رينارد، إشارات إلى بعض الجوانب التي نشير إليها في امتزاج العام والخاص في التجربة الشعرية، ونضيف إليها هنا ملاحظة هذا الامتزاج في حديث الشعراء عن الشعر.

يقول نزار قباني في كتابه: «الكتابة عمل لثلاثي»⁽¹⁷⁾ القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية سابقة لها أو لاحقة بها، يعني أنها زمان وحيد هارب من كل الأزمنة، والقصائد الرديئة هي القصائد التي تعجز عن تكوين زمنها الخاص فيفتصب في الزمن العام، وتضيق كما تضيق مياه النهر في البحر الكبير، إن الشعراء في عالمنا العربي هم بعدد حبات الرمل في الصحراء العربية، ولكن الذين استطاعوا أن يخرجوا من المألوف الشعري إلى المألوف، ويطلقوا في السماء عصافير الدهشة، ويقيما للشعر جمهورية لاتشبه بقية الجمهوريات.. يعدون على الأصابع.. بالشرط الانقلابي نعني خروج الكتابة والكتاب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية والعائلية والقبلية، وإعلان العصاية على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت بحكم مرور الزمن شكل القدر أو شكل الوثن».

إن هذا النص قد يقودنا مباشرة إلى مجال حديث الشعراء المعاصرين عن دور شخصية الشاعر في تطوير الفن الشعري، فالوصول إلى هذا النمط من الشعراء الذين يعدون على الأصابع، من بين عدد كبير ممن يمارسون الشعر وينافسون حبات الرمل عددا، على حد تعبير نزار، يتطلب وجود سمات خاصة في شخصية الشاعر، وعي بخطورة الفن الذي يمارسه، وثقيف لجوانب الشخصية الشاعرة من خلال اتصالها بمنابع فكرية وفنية وحياتية متعددة، وانعكاس لهذا كله على العمل الذي يتخلق بين يديه بطريقة أو بأخرى، كثيراً ماتحاور حولها الشعراء والنقاد المعاصرون في حديثهم عن العلاقة بين الشعر والشاعر.

ولنسجل هنا أن كم الحوار حول شخصية الشاعر، وأبعاد تجربته، من قبل الشعراء أنفسهم، يعد في ذاته ظاهرة لافتة للنظر بالقياس إلى الموروث العربي، ذلك أن الاشارات التي كانت تأتي على السنة الشعراء القدماء حول تجاربهم كانت غالباً ما تتسم بالإيجاز باللمحة الخاطفة، وكان كثير منها يدور حول فكرة تثقيف الخاطرة الأولى ، والمبيت بأبواب القوافي محاوراً مناوشاً لكي يصطاد منه الحسان كما يصور ذلك، الشاعر الأموي سويد بن كراع في لوحته الجيدة التي ترددها كتب الأمهات حين يقول:

أبيت بأبواب القوافي كأنما

أصادي بها سرباً من الوحش نزعاً

أكالئها حتى أعرس بعدما

يكون سحيراً أو بعيداً فاهجماً

عواصي الأما جعلت أمامها

عصاً مريد تغشى نورا وانزعاً

أهبت بغر الإبدات فراجعت

طريقاً أملت القصائد مهيعاً

بعيدة شأوا، لا يكاد يردها

لها طالب حتى يكل ويظلعاً

إذا خُففت أن تروى علي رننتها

وراء التراقي خشية أن تطلعاً

وجشمتني خوف ابن عفان ردها

فثقتها حولاً حريذاً ومريعاً

وقد كان في نفسي عليها زيادة

فلم أر إلا أن أطيع وأسمعاً

لكن الكتابات النثرية للشعراء القدماء حول تجاربهم الشعرية، لم تكن بهذا الكم من الشيوخ الذي يمكن أن يلحظه القارئ بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين كتب كثير منهم عن تجربته الشعرية فصلاح عبد الصبور يكتب حياتي في الشعر، ونزار قباني يكتب قصتي مع الشعر، وعبد الوهاب البياتي يكتب تجربتي الشعرية، وأدونيس يكتب زمن

الشعر وسميح القاسم يكتب حياتي وقصتي وشعري، وهكذا يفعل أحمد عبد المعطي حجازي وفاروق شوشة ومعظم الشعراء المعاصرين البارزين، وهذه الظاهرة في ذاتها تدل على مدى تزايد الوعي لدى الشاعر المعاصر، بأهمية دور الفنان الفرد وشخصيته في تطوير الجنس الأدبي الذي يتخلق بين يديه.

وحديث الشعراء عن لحظات ميلاد التجربة لديهم، يعقد جسراً هاماً ما بين الفكرة التقليدية الشائعة التي تربط الشاعر بمنابع ما قبل الإبداع والفكرة المعاصرة التي تلقي على الشاعر مسؤولية كبرى إبداعية وواعية، يقول نزار قباني⁽¹⁸⁾: «تأتي القصيدة أول ما تأتي بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة، تضرب كالبرق وتختفي كالبرق، لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها، أرجع للظلام وأنتظر التمازج البرق من جديد، ومن تجمع البرق وتلاحقها تحدث الإثارة النفسية الشاملة، وأبدأ العمل على أرض واضحة، وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلي وبصيرتي».

وهو قريب مما يقول صلاح عبدالصبور، وهو يرصد لحظة ميلاد قصيدته: «إنها تبزغ فجأة مثل لوامع البرق»⁽¹⁹⁾، وهذا البزوغ نفسه تتم به العودة إلى مجالات معرفية مناظرة، فهو قد يقترب من فكرة الحدس كما عالجها الفلاسفة في نظرية المعرفة، أو فكرة الإلهام أو فكرة الإشراق الصوفي الذي يشكل شرارة أولى للون من المعرفة الدينية، ويرتفع بالشعر عن مجرد كونه مقدرة لغوية أو موسيقية لإعادة صياغة موروث تم استيعابه، إلى كونه نافذة هامة من نوافذ المعرفة الإنسانية، وهو ارتفاع يعود به في الواقع إلى المعنى الأصلي الذي اختزنه اللغة لكلمة الشعر، وهو معنى العلم كما تذكر معاجم اللغة، يقول ابن منظور في لسان العرب⁽²⁰⁾: «شعر به.. علم.. وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وأن كان كل علم شعراً».

إن هذا اللون من الحوار حول طبيعة الشرارة الأولى في عملية الإبداع الشعري كان استجابة للفرجة الحديثة التي طرحت فكرة الشاعر النظام، الذي يمثل نمطاً من أنماط الزينة في المجالس أو شارة من شارات الوجاهة في قصور الأمراء، وأحلت شخصية

الشاعر محلاً موازياً لشخصية العالم والفيلسوف، وأناطت به الاسهام في مساعدة الإنسان على مواجهة الغار الحياة التي تتفجر أمامه كل لحظة، وكان ازدهار العلم في أعقاب الثورة الصناعية وامتداداتها في العصر الحديث، قد جعل محبي الشعر وأعداءه معاً يطرحون التساؤلات التي جسد بعضها الشاعر الفرنسي لوتر يامون في القرن التاسع عشر عندما قال: «لقد عرفنا أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟» وهذا السؤال الذي عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن العشرين بأنه سؤال مازال وارداً، وتساؤل بدوره قائلاً⁽²¹⁾: «هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً مجانياً، تحلى به النشاطات الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن يطمح في إضافة شيء؟ وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟ ويضيف قائلاً «أنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك التي نحتفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ولدت افتراضات خاطئة حول ضموه بذوره فيها لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تتعش فروضها»⁽²²⁾

إن هذه الموجة التي سادت التفكير النقدي الحديث تجاه الشعر ازدهرت معها فكرة أهمية «شخصية الشاعر» في إنعاش الشعر والوصول به إلى الدور المعرفي والوجدان المنوط به، وكان وجود هذه الشخصية عند ناقد مثل عباس محمود العقاد، شرطاً ضرورياً لتطور آداب الأمم وكان انعدامها مدعاة إلى تشابه نتاج الشعراء وذواتهم، ومن ثم إلى شيوع الركود والتخلف، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره في مصر أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعر، والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين، ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر، أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علاقة، أو لكل منهم شاعرية مميزة»⁽²³⁾

وهو يحدد في دراسة أخرى مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى، من خلال بروز ملامح «شخصية الشاعر» عندما يقول أثناء حديثه عن حافظ ابراهيم⁽²⁴⁾ «انه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه، والاعراب عن ميوله وميول زمنه، يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففي بادئ الأمر تسري دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان في هذه الفترة، وإذا تراهم في روح شعرهم المجلل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور، أو نزعة تفكير، حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور، نجمت الحريات الشخصية، أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق تناول، والإحساس بالطبيعة، فيرى المطلع على شعرهم كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منهم على مرآة تختلف في سائر المرايا في التصوير والتلوين».

لقد اتخذ العقاد من فكرة «شخصية الشاعر» محوراً رئيسياً لفكرة المذهب الجديد في أداء الشعر ونقده، واعتبر درجات نضج هذه الشخصية مقياساً، لانتقال الشاعر من عصر إلى عصر وأهليته لأن يدرج في عداد من يستوعبون جوهر الشاعرية، أو من يظنون يدورون في ردهات أعراضها، ولقد امتد العقاد بنظريته تلك فجعلها تنسحب على الأدوات الفنية للشعر وطريقة استخدامها من قبل الشاعر صاحب الشخصية المستوعبة على نحويفترق به عن الشاعر التقليدي: «وإذا كان لابد من التشبيه فلنشبه ما يبثه في نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكرى، ففي هذا، لافي رؤية الشكل، تختلف النفوس باختلاف المواقف والخواطر»⁽²⁵⁾ ونحن هنا نشهد تطوراً رئيسياً لفكرة البلاغة القديمة عن الصورة والتي كانت تعاملها على أنها كائنات مستقلة تكتسب قيمتها من ذاتها لامن علاقاتها بشخصية الشاعر.

ومعلوم أن العقاد جعل من فكرته تلك رأس حرية في هجومه النقدي الشهير على أحمد شوقي، الذي اعتبره العقاد، نموذجاً لمن توقف بالشعر عند حد سلامة اللغة وجريان

الألفاظ ((والقدرة على الكلام النحوي الحلو)) دون أن تمتد به قدراته إلى حد امتزاج شخصيته بأدوات فنه، وفي هذا الإطار وجه العقاد لشوقي نقده الشهير في الديوان، والذي يحمل، رغم التحامل التطبيقي في كثير من جزئياته، نصوصاً نظرية هامة، لعلها كانت أكثر النصوص صراحة وحسماً في تفجير قضية شخصية الشاعر في النقد الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، وقد أثارت هذه النصوص، قدرًا كبيرًا من النقاش وحفرت مجرى لها في مناهج البحث في الدرس الأدبي في العقود التي تلتها، ولاشك أن عمدة هذه النصوص، هو ذلك النص الذي يلخص رأي العقاد في جوهر قضية شخصية الشاعر وعلاقتها بطريقة استخدام أدوات الشعر، عندما يخاطب شوقي قائلاً: (26)

«فأعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لامن يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيتة أن يقول لك ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما مهمهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطيعهم في نفس أخوانه زبدة ماراه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء حمراء أو خمسة بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ويقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً موثقاً وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نوراً، فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً أن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده، وصفة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه

المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية».

إن هذا النص يمثل كما قلنا نصاً مفتاحاً في الحديث عن دور شخصية الشاعر في التشكيل الشعري الجيد، من خلال تمثله للعناصر الخارجية في تجلياتها الحسية أو المعنوية، ورصد وقعها على مرآة شاعرية خاصة، ومزجها بملامح نفس بشرية شاعرة ذات سمات معينة، ثم إعادتها إلى الواقع الخارجي وقد تمثلتها شخصية الشاعر كما يتمثل الجسد الصحيح الغذاء الجيد.

غير أن العقاد نفسه امتد بهذه النظرية من جانبها السلبي إلى جانبها الإيجابي امتداداً مثيراً للجدل، ونعني بالجانب السلبي القول بأن شعراً ما تقل درجة جودته بقدر قلة آثار امتزاجه بالشخصية البشرية التي تخللها في مرحلة الإبداع، ونعني بالجانب الإيجابي أن يكون الشعر الجيد هو الذي تنعكس عليه شخصية صاحبه، وأبعد من هذا قليلاً أن يقال يعكس حياة صاحبه، كما ذهب إلى ذلك العقاد في كتابه «ابن الرومي حياته من شعره» وهو الكتاب الذي قدم نموذجاً تطبيقياً لفكرة علاقة الشعر بشخصية الشاعر، أو ملامح المنهج البيوجرافي الذي ما زال يثير جدلاً في الدرس الأدبي.

لقد وقف العقاد أمام مزايا الشعر وقفته أمام الجمال في وجوه الحسان، تتعدد أشكاله التي يتبدى فيها وتتفاوت درجات الإفتتان بأنماطه مع اختلاف بينها، فاللمحة الواحدة من ملامح الجمال تحلو في هذا الوجه وتحلو في ذلك، ولا تشابه بينهما في غير الحلاوة، ففي العيون ألف عين جميلة لاتشبه الواحدة أختها ولاتتفق اثنتان منها في معاني النظرات ومحاسن الصفات وليس هناك الا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال»⁽²⁷⁾

غير أنه انتقل من هذه المسلمة الأولى، لينتقل إلى سمة في الجمال الشعري، لا يكون الشاعر شاعراً الا بنصيب منها... وتلك هي الطبيعة الفنية ويفسر العقاد تلك الطبيعة الفنية بأنها تلك «التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أي كانت هذه الحياة من الكبر أو من الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن اللفة أو الشذوذ، وتمازج هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لايفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناطم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته»⁽²⁸⁾ وطبق العقاد

منهجه ذلك على ابن الرومي مستخلصاً حياته من شعره، مقابلاً بين الأخبار التي وردت عنه عند القدماء وما يقابلها في شعره عاقداً فصولاً للحديث عن تفاصيل حياته العائلية والعيشية من خلال ذلك المنهاج، مثل «أصله، ونشأته، أبوه، أمه، أخوه، أولاده، وزوجته، تعليمه، مزاجه، وأخلاقه، معيشته، لماذا فشل، عقيدته هجائه، هو وشعراء عصره... الخ، وهذا التفصيل نفسه هو الذي ضيق من مفهوم دائرة الحياة، التي أصبحت حياة امرئ، فرد قد لا تكون العناية بها في ذاتها هي مطمح ما يسعى جيل من الدارسين أن يتعرف على أدق تفاصيله، وأن يركب إلى ذلك أوعر الطرق، وهو طريق لغة الشعر التي لم تخلو لكي تقدم المعلومة وتؤيد الوثيقة ولو أن مفهوم الحياة اتسع في هذه النظرية ليصل إلى منطقة كتلك التي حلم الناقد الفرنسي سانت بيف أن تغطيها الدراسات الأدبية يوماً، وهي منطقة الفصائل البشرية النفسية التي يمكن أن تكون قابلة للتصنيف الدقيق كما يصنف العلم فصائل الدم وخصائص الأجناس الجسدية فيتم التعرف على الكل من خلال الوقوف أمام الجزء⁽²⁹⁾، لو أن الدائرة اتسعت على هذا النحو لحملت النظرية معها بذور تطورها.

ولاشك أن النظرية تصطبغ بالعقبة الرئيسية المتمثلة في الشعر الموضوعي الذي يلتقي مع الشعر الغنائي في كثير من خصائصه، ولكنه بالتأكيد لا يعكس حياة صاحبه ولا يطمح إلى ذلك، لأن النماذج التي يجسدها شاعر موضوعي في نتاجه، يكون بينها من التباعد بل والتناقض ما بين أطراف الحياة المختلفة، وحين حاول بعض أنصار هذا المنهاج البيوجرافي في الثقافة الأوروبية أن يعمموه على النحو الذي أشار إليه العقاد فيما بعد، كان من الحجج التي أثيرت في وجوههم: أين نجد شخصية الشاعر شكسبير؟ هل في الأمير الدنماركي «هاملت» أم في العبد المغربي «عطيل» أم في التاجر اليهودي «شيلوك»، أم في المرأة التي تغار، والوصيفة التي تحتال، والجندي الذي يستبسل؟ وكل تلك شخصيات متناقضة تزدحم بها مسرحيات شكسبير وتصدر عن شاعر واحد نفسه.

وحتى في القصيدة الغنائية البحتة لم يجر التسليم أبداً باعتبار القصيدة الجيدة وثيقة تشف عن نفس صاحبها، فأصحاب منهاج التحليل النفسي في النقد الأدبي، يرون أن القصيدة قد تكون تعبيراً عن عالم فشل صاحبه في أن يجده في الواقع، فاستراح إلى أن يتوهمه في الشعر، وذلك مسلك نفس وفن طبيعي، وأصحاب التحليل اللغوي، يرون أن لغة الشعر بطبيعتها لغة مراوغة، ليس من شأنها أن ترسم لنا خطأ بين نقطة البداية ونقطة

النهاية، فذلك أقرب إلى وظيفة لغة النثر، والشعراء أنفسهم يرون كما يقول أدونيس أن «أهزل الآثار الشعرية هي غالباً الآثار التي لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية»⁽³⁰⁾ ويستريحون أكثر إلى مصطلح مثل قصيدة القناع، تبدو من خلال القصيدة كأنها مستقلة، يتوجه خلاله الشاعر، كما يقول عبد الوهاب البياتي⁽³¹⁾ إلى «خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، إن القصيدة في هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان هو خالقها». وهو المعنى نفسه الذي يعبر عنه شاعر آخر مثل صلاح عبد الصبور عندما يقول: «الشاعر... لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقاً وجمالاً، ولكنه لابد أن يخلق إذ إن وقوفه عند التعبير هو قصور في رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية»⁽³²⁾

إن هذه النصوص لاتعارض في الواقع فكرة شخصية الشاعر وأهميتها في العمل الشعري، ولكنها توسع من مجالها عندما تجعل هذا المجال متصلاً بالحياة لا بحياة واحدة، وترتفع بهذا المجال عندما تختار منه عناصر الثبات والديمومة التي يمكن أن تستصفي للفن لعناصر الاستهلاك التي قد لا تضيف إلى تاريخ الإبداع شيئاً، وهي من خلال ذلك تسعى إلى تحرير مفاهيم شائعة، قد ينتصر بدعواها الفن الهابط أحياناً، مثل التجربة والصدق، والبحث عن دليل يؤكد أن هذا الشاعر قد خاض هذه التجربة بعينها. وأنه صادق في نقل وقائعها إلى شعره، وتحت هذه الدعوى يمكن أن يتسرب كثير من شعر «المعاناة» اليومية، لا المعاناة الفنية إلى سجل الشعر الجيد، وهو ما لا يختلف النقد اليوم على عدم التسليم به فالعمل الجيد لا يقاس بحجم المعاناة التي تقف وراءه، ولا بعدد الساعات التي كتب فيها، ولا بكمية الدموع التي وجدت منسكبة على مخطوطة القصيدة. ولا حتى بسمو المشاعر الوطنية أو الخلقية أو الاجتماعية التي يحتوي عليها، وإنما ببناؤه الفني قبل هذا كله، ويصدقه الفني لا صدقه الواقعي، ويعمق تجربته الفنية لا تجربته المعاشة، وتلك كلها عناصر تقسح مجاًلاً كبيراً لبروز شخصية الشاعر الذي يقف وراء العمل الفني، لا شخصية الرجل الذي يقف وراء الأحداث الواقعية.

إن الاتكاء على شخصية الشاعر في دراسة آثاره الفنية، كان يتخلل مناهج نقدية كثيرة، وكان يتخذ أحياناً شكل الانطباع المسبق الذي يجعل ناقداً ما ينتصر لعمل شعري وينتصر غيره من النقاد ضده استجابة في الحالتين لفكرة شخصية الشاعر التي ربما تكون قد تشكلت من قبل في رأس الناقد، أو تولد لديه انطباع معين حولها نتيجة لظروف خارجة عن النص، ولعل العقاد نفسه كشاعر كان من أكثر من تفاوتت حولهم آراء النقاد نتيجة لهذه الانطباعات المتكونة عن شعره، فعلى حين كان يرى ناقد مثل محمد مندور في شعر العقاد أن «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه، مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر»⁽³³⁾، كان يرى واحد مثل «زكي نجيب محمود» أن بعض قصائد العقاد مثل «ترجمة شيطان» تستحق أن توضع في صدارة الانتاج الشعري العربي في أوائل القرن⁽³⁴⁾، وهي القصيدة نفسها التي قال عنها مندور «أنها ليست سوى تجديد صيغ في لغة جافة غامضة»⁽³⁵⁾.

بل إن الناقد الواحد كان يغير نظrote أحياناً إلى الشاعر نفسه تبعاً لوقع شخصيته على نفسه، لا لوقع شعره في ميزانه النقدي، وما دما مع العقاد فلنشر إلى موقف أحمد عبدالمعطي حجازي من شعره في مرحلتين مختلفتين، ففي فترة مقاومة العقاد لمدرسة «الشعر الحر» في الخمسينات، والتي كان حجازي واحداً من أعلامها البارزين، واتهامه لأصحابها بأنهم يكتبون النثر لا الشعر، كتب حجازي قصيدة تقليدية موجهة إلى العقاد، جاء فيها:

من أي بحر عصي الموج تطلبه
 إن كنت تبكي عليه نحن نكتبه
 يا من يجسد في كل الأمور ولا
 يكاد يحسن شيئاً أو يقاربه

لكن حجازي نفسه، هو الذي كتب في الثمانينات بعد موت العقاد وهدوء غبار المعركة «إن شعر العقاد يمثل قمة التجديد ويكاد يحمل وحده عبء نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن»⁽³⁶⁾.

ومن بين الاتجاهات النقدية التي عنيت بشخصية الشاعر في بعض دراساتها اتجاه النقد اللغوي التحليلي، الذي رأى بعض نقاده في العودة إلى منابع شخصية الشاعر

طريقاً لاكتشاف منابع التراكييب المتعرجة، والأبنية اللغوية الخاصة في نتاجه الشعري، ومن بين هذه الدراسات، الدراسة التي كتبها د. عبد السلام المسدي، حول شخصية الشاعر أبي القاسم الشابي وجعل عنوانها: «بين القول الشعري والمفهوم النفسي»⁽³⁷⁾ وقد حاولت الدراسة منذ البدء أن تتلافى الملاحظات التي توجه عادة إلى الإفراط في الاتكاء على التاريخ العام أو الخاص لشخصية الشاعر، وهو الإفراط الذي يؤدي عادة إلى التفريط في معالجة الجوانب الفنية، والاهتمام ببعض القضايا التي قد تكون بعض فروع المعرفة الأخرى أولى بها، ومن ثم يحدد المسدي ما يأخذه من خلال تقاطع خطوط التاريخ والأدب وما يتركه حين يقول⁽³⁸⁾: «إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من إقحام المشاكل المتفارقة في النقد الأدبي، فغاية ما يرمي إليه الناقد أن يقيم الأثر الفني على نصاب اللفظ المصاغ، وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعهما ما لم تضم في النص المفهوم شهادة لها. وأقوى الشهادات تناسخ القول الإنشائي بالانقضاء النفسي، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفاً نقدياً، فإن في ذلك تسفهاً يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته». وهذا النوع من التحديد النقدي جعل الدراسة تركز على «استجلاء بعض المقومات التي انبنت عليها شخصية الشاعر» وعلى تلمس أثرها في مضامين شعره الأثرية، وتراكيبه المتميزة، ومن خلال منظومة ثلاثية لخصائص شخصية الشاعر الداخلية، التي تميزها: المهوبة الشعرية المبكرة، وقوة الإرادة، والحساسية الفياضة، من خلال هذه المنظومة تتفرغ الخامات الأولى التي تبرر كثيراً من مضامين ديوان أغاني الحياة، فعن الخاصية الأولى يتفجر الصبا المبكر، وتتفرغ الخاصية الثانية لكي تفسر تغلب الشابي على وحدة الرافد الثقافي عنده ممثلاً في العربية وحدها وامتصاصه رحيق الآفاق الأخرى التي يستشرفها حتى ليظن أنه ممن تمكنوا من ثقافة أجنبية أخرى، وتلك واحدة من النقاط كانت قد أدهشت الدكتور مندور من قبل في دراسته عن أبي القاسم الشابي، وتقود خاصية قوة الإرادة أيضاً إلى تفسير نزغته إلى المغالبة سواء تمثلت في فاعلية معوقات مجتمعه أو مغالبة الداء الذي سكن جسده في فترة مبكرة من عمره وتتفرغ الحساسية الفياضة بدورها إلى ميداني العاطفة والجمال لكي يتبدى فيهما القدر المفرط من الحساسية، الذي يجعل الأشياء تنقلب إلى أصدادها بعض الأحيان.

وتلتقي شخصية الشاعر الداخلية، بشخصيته الخارجية، وطابعها العام الوعي بالحياة في جوانبها الأدبية والسياسية والوجودية، ويقود ذلك كله إلى الوقوع في التمزق بشطريه العاطفي والتأملي كظاهرة داخلية انعكاسية وإلى الصراع سواء مع القوى المهيمنة أو القوى المغلوبة كتدفق خارجي، ومن خلال هذه الشبكة النفسية للملامح شخصية الشاعر، يلجأ المسدي إلى تفسير بعض الظواهر اللغوية، كاستخدام الضمائر، وأنماط التشبيهات والصور، ومراجع الحواس، وطبيعة التركيبات اللغوية البسيطة أو الملتفة. وتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول مما يجعل من اللجوء إلى شخصية الشاعر، عامل إضاءة لفهم بعض أسرار العمل الشعري، لا للتركيز على الوقائع التاريخية.

إن فن الشعر نفسه لم يولد معروفاً ولم يتحدد معالاه في كون خارج هذا الكون، ويهبط إلينا منوالاً ننسج عليه كلماتنا ونمسح فيه دموعنا، ولكنه فن هلامي أحست الإنسانية بالحاجة الملحة إليه، وصاغته «شخصية الشاعر» جيلاً بعد جيل، ومن ثم فشخصية الشاعر جزء من تعريف الشعر، وفي كل لغة شعراء، يمكن أن يقال عنهم، إن الشعر بعدهم لم يعد كما كان قبلهم، وقد تحدث النقد القديم عن المهلهل الذي كان «أول» من لهل الشعر وطوعه، أو امرئ القيس الذي كان «أول» من وقف على الأطلال، أو الأعشى صنّاجة العرب الذي كان «أول» من تكسب بالشعر وغيرهم ممن أطلق عليهم أفعل التفضيل مدحاً أو قبحاً، لكن هذا الإطلاق كان يحمل في ذاته أثر قوة شخصية الشاعر على مسيرة فن الشعر.

ولم تكن حركات كبرى كحركة الانتحال التي شهدها الشعر العربي في بداية فترة تدوينه، الا شهادة مزدوجة بقيمة الرصيد الغالي من المعدن النفيس الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا معادن أخرى وسعوا إلى الاستكثار منه ولو من خلال التزييف والانتحال من ناحية، وشهادة بأن أبرع ما يمكن أن يصل إليه صناع ماهر في اللغة وفنونها أن يسطو على شخصية شاعر فيدعيها فيكون قد ربح كسباً معنوياً هائلاً بتصديق الجماعة إياه، قبل أن يربح كسباً مادياً يضيف من خلاله الأمجاد إلى قبيلته أو يضيف بدرة من الذهب إلى خزانته.

وإذا كانت شخصية الشاعر قد تطامنت حيناً أمام شخصية الشعر، فإن الطفرات العظيمة لم تولد إلا من صراعهما البناء ولولا هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة البحري له، لما تمتعنا بالتعرف على المذاق المتميز لشخصية كل منهما والرحابة التي اكتسبها الشعر العربي من نزاعهما، ولو كان الفرزدق وجريز قد تصالحا من قبل، لتطامنت مئات الصور في خدورها، ولو لم يدفع المتنبي بملاح شخصيته الظامنة المتمردة في كل الأفاق، ولو لم يثابر أبو العلاء رغم جدران محبسه على توسيع مسام جلد اللغة لكي يمثل الشعر غذاء الفكر، لما أتيح لنا أن نرى شخصية الشعر ترتفع قامتها من خلال شخصية الشاعر.

ولو لم يتنبه بودلير - كما يقول فاليري⁽³⁹⁾ - إلى أهمية الموسيقى عند فاجنر وبولويز، ويدرك أن وحدات الموسيقى تأتينا معبأة بالحياة على حين أن وحدات اللغة تريدنا أن نشحنها بالحياة، لولا هذا لما تم تفجير منابع اللانهاية للموسيقى في اللغة، ولما تقدم الرمزيون ليعلنوا أن الموسيقى قبل كل شيء، لينتقل تأثيرهم إلى كثير من الآداب العالمية.

ولولا تقابل العقاد وشوقي وحدوث الارتطام الحاد حول شخصية الشاعر، لما تفجرت حركات أدبية تالية، ولما شهد الشعر العربي موجات التجديد الكبرى المتتالية والتي تميزت أيضاً من خلال بروز شخصيات الشعراء الرواد.

إن هذه النظرة العامة ربما تقودنا إلى ملحوظة أخيرة، تتعلق بحركة الشعر العربي في العقود الأخيرة، بعد انهيار كثير من قيود الشكل أمام المبدعين، لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون إليه، وقلت الشخصيات المتميزة، بحيث أصبحت شخصية الشعر، أو شخصية الحركة الشعرية، تهدد مرة أخرى بالطغيان على حساب شخصية الشاعر، ولم يعد من السهل أن تميز مبدعاً من آخر، فالأطروحات متشابهة والزفرات متكررة، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعض، والإدعاءات برفض «وصايات» النقاد ثابتة في كل جدال، ودفتر الشعر المعاصر يتضخم يوماً بعد يوم، وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة، فهل يتجه الشعراء مختارين إلى مقبرة جماعية كالأنبيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة؟ أم أنهم يتجهون إلى عصرٍ آخر ويعث جديد؟.

الهوامش

- (1) محاورات أفلاطون: أيون ص534، نقلاً عن النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال.
- (2) الأغاني، الجزء الرابع، ص123
- (3) الشعراء: 221-227
- (4) يس: 69
- (5) الحاقة: 40-43
- (6) الأغاني، الجزء التاسع، ص156.
- (7) الأغاني، الجزء العشرون، ص141 وما بعدها.
- (8) الحيوان، الجزء السادس، ص248.
- (9) انظر، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد/ ص. 138، 158، تحقيق بطرس البستاني، بيروت، 1950.
- (10) انظر رسالة الغفران، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1950، ص244.
- (11) الشعر والشعراء، ص2.
- (12) المرجع السابق، ص7.
- (13) المروقي: شرح ديوان الحماسة، ص9.
- (14) قدامه بن جعفر. نقد الشعر، ص39 وما بعدها.
- (15) Georges Jean: La Poésie, P. 150, Edition du Seuil
- (16) Jean Claud Renard, Notes Sur La Poesie, P. 11, Editions du Seuil, 1970..
- (17) نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي ص7 وما بعدها، الطبعة الرابعة، - بيروت 1984
- (18) نزار قباني: قصتي مع الشعر، بيروت 1973، ص186
- (19) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص8، بيروت 1969
- (20) لسان العرب لابن منظور، دار المعارف، ج4 ص2273
- (21) Voir: Rolland de Reneville, L'expérience Poétique, P. 9, Paris, 1949

- (22) Ibid, p. 10..
- (23) العقاد: ساعات بين الكتب، مقال الشعر في مصر، ص14، بيروت1968
- (24) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص16، كتاب الهلال1972
- (25) العقاد: الديوان في النقد والأدب ص531 (المجموعة الكاملة المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب
- (26) المرجع السابق، ص534.
- (27) العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، ص3، الطبعة السادسة القاهرة 1970.
- (28) المرجع السابق، ص4
- (29) انظر كتابنا: الأدب المقارن، وه النظرية والتطبيق» دار الثقافة - الطبعة الثالثة، القاهرة 1993
- (30) أدونيس، زمن الشعر - دار العودة - بيروت1972، ص12
- (31) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت 1968، ص35
- (32) صلاح عبد الصبور: حياتي مع الشعر، ص39
- (33) د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ج 1 ، ص76
- (34) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص22 - بيروت1978
- (35) د. مندور... المرجع السابق، ص81
- (36) احمد ع. حجازي. أسئلة الشعر، الأهرام، 1988/12/7 وانظر كتابنا، «الكلمة والمجهر» - دار الثقافة، القاهرة، 1994
- (37) د. عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون (دار سعاد الصباح)،
- (38) د. عبد السلام المسدي.. المرجع السابق، ص8.
- (39) Voir Paul Valery. Variete, p. 86, Gallimard.

شكرًا دكتور أحمد أعتقد أنك التزمت إلى حد جميل بالوقت، رغم الصورة الكئيبة التي رسمتها للشعر في نهاية هذه المداخلة، ننتقل الآن للأخ الدكتور نديم نعيمة في بحثه حول رؤيا الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر.

والدكتور نديم نعيمة حصل على دكتوراه في الأدب العربي الحديث والمقارن من جامعة كمبريدج، وأستاذ الأدب العربي والفكر الإسلامي، وعضو في مجلس شيوخ الجامعة الأمريكية، له مؤلفات من بينها: «ميخائيل نعيمة: حياته، أعماله، وأثره»، و«الفن والحياة: دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث»، «أنبياء نيويورك اللبنانيون»: وهو بالإنجليزية، و«الهة الأرض» لجبران وهو دراسة وتعريف. في بحثه سيقدم لنا رؤيا الشاعر صاحب الخطاب. أرجو أن يتفضل وأن يلتزم بالوقت.

رؤيا الشاعر ومكانتها

في التقويم النقدي المعاصر*

الدكتور نديم نعيمة

من المفيد في مطلع هذا البحث ان نشير إلى حقيقة قد تبدو بديهية، وهي الفرق في العمل الأدبي بين دور الشاعر ودور الناقد. فالشاعر يصدر القصيدة أو العمل الشعري كلاً ناجزاً، أما الناقد فيدرس ذلك «الكل» محلاً ومعللاً ومقوماً بما أوتي من ثقافة ومهارة، ومصدراً للمحكام.

همّ الأول كفنان أن يجمع ما تتوزعه نفسه وتعمل به، فيحوّله إلى «كل» هو جسد القصيدة وكيانها، وهمّ الثاني أن يعمد إلى ذلك الجسد أو الكيان فيعمل على تشريحه و«تبعيضه» وتفحصه بغية الكشف عما ينطوي عليه في جوهره من قيم. دأب الأول أن يجمع المتفرق ويصهره ويجسده في «كل» قائم، ودأب الثاني أن يفكك ما اجتمع وان ينثر ويجرد. من هنا كان عمل الأول كفنان رؤيويًا في الأساس، في حين كان عمل الثاني خاضعاً بمجمله للعقل.

أما أن عمل الشاعر في جوهره رؤيوي، فلأن عين صاحبه ليست أصلاً على المبدّد الشائع في ذاته وفي سائر الوجود من حواليه، بل على ذاك الذي به وفيه وإليه سيتحول هذا المبدّد من خلال الشاعر إلى وحدة محددة هي القصيدة، وهذا الشائع إلى خاص بعينه، وذاك المجرأ المبعثر إلى كل. عينه بناءً ليست مبدئياً على الحجر، بل على ذاك الذي به سينصهر الحجر فيستحيل كلا هو البناء. وعينه حبةً حنطة ليست على التراب والماء والهواء وما إليها في تبددها، بل على ذاك الذي به في عتمة التربة سيتحول الوجود مبدئاً إلى كلّ هو السنبلة.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

ثمة قول رائع للشاعر الانكليزي ت. س. اليوت يشبه فيه ضبابية اصطخاب الأشياء في الذات الشاعرة وهي تتمخض عن قصيدة «بالجنين الصائح في العتمة، ترى ماذا عساي أكون؟».

ما أن تستحيل الأمشاج الضبابية طفلاً فيولد، أو يتجسد الكون المبدد في سنبلة؛ ما أن تستحيل هوى الأشياء من خلال رؤيا النفس الشاعرة كياناً بالفعل، أي عملاً شعرياً ناجزاً، حتى يبادر الناقد بالعقل المحلل المثلل الباحث إلى أرجاع هذا الكل من أجل فهمه وروزه وتقويمه وإصدار الأحكام، إلى عناصره المكونة. في هذا كله مكنم الفرق، لا بين الشاعر والناقد فقط، بل بين الشعر والنثر على الإطلاق؛ بين الشعر وسائر الفنون التعبيرية من جهة، وبين النثر من جهة أخرى بمختلف فروعه الاستقصائية بدءاً بالرسالة أو المقال أو المبحث وانتهاءً بالعلم وسائر أنواعه والفلسفة بمختلف مذاهبها. إذ لا شأن للفنان أو الشاعر مع المنثور إلا بقدر ما يستطيع أن يتحول به إلى كل مجسد، ولا شأن للباحث أو العالم أو الفيلسوف مع «الكل» الموحد، إلا بقدر ما يستطيع أن يحلله ويثوره. وأنه ليستحيل بغير هذا المنظار أن نفهم كيف أن أبشع ما يمكن أن يعاب على شاعر ما، هو النثرية، أي عجزه عن تحويل المنثور في قصيدته إلى وحدة، وأن أشنع ما يعاب على باحث أو عالم أو فيلسوف هو الشعرية، أي عدم القدرة على الهبوط بالكل الجامع إلى تفصيل مكوناته.

- 2 -

قد يفهم من التمييز بين مهمة الشاعر ومهمة الناثر أنه محتوم على العلاقة بينهما أن تكون أبداً عيشية مفرغة، فنحن إن فهمنا جدوى أن يتصدى عالم لظاهرة ناجزة ما من ظاهرات حقله فيحللها وينثر عقدها عائداً إلى عناصرها المكونة بغية كشف حقيقتها واتخاذ تلك الحقيقة خطوة نحو مزيد من الخطى في تتبع أسرار الطبيعة الغامضة؛ ونحن إن ادركنا فائدة أن يعمد فيلسوف إلى تحليل هذا الكون العجيب المبهم وتشريحه بدءاً بالطبيعة وانطلاقاً إلى ما وراءها ولعاً بالتعرف إلى سر الوجود وتحديد مكان الإنسان من ذلك السر: - نحن أن عرفنا كل ذلك وادركنا ما ينطوي عليه من جدوى، فأي جدوى يمكن أن نجنيها من شاعر دأبه أبداً أن يجمع في ذاته ما كان متفرقاً أصلاً ومشاعراً، حتى إذا صدر عنه كلا موحداً في قصيدة عمد إليه الناقد من أجل فهمه وتقويمه فأعاد تفكيكه

وتحليله وإرجاعه إلى عناصره المكونة. اليس انه في ذلك يرده مشاعاً مثلما كان في الأصل؟ فكان العملية برمتها بين الشاعر والناقد لا تعدو كونها حلقة مفرغة قوامها أبداً عود على بدء. اليس في هذا، التبرير كل التبرير لحكم بعضهم على الناقد بأنه مجرد كائن طفيلي؟

قد كان الأمر كذلك لو أن الكثرة اذا جمعت في كل ظلت فيه هي اياها قبل ان تجتمع، أو لو أن الكل اذا أعيد إلى عناصره المكونة ظل فيها بالقدر الذي كان قبل أن ينحل.

من القواعد المعتمدة الراسخة في علم الديناميكا الحرارية Thermodynamics

واحدة تقول: «الكل هودائماً أكثر من مجموع الأجزاء التي يتكون منها:

. The whole is always greater than the sumtotal of its constituent parts

هذه القاعدة، إن صدقت في علم الفيزياء الحرارية، فصدقها في عالم الأحياء ودينامية الحرارة في الكائن الحي قد يبدو أشد صدقاً وبيداهة ووضوحاً. يعتمد عالم النبات إلى عشبة أو زهرة أو شجرة فيحللها وينثر أجزائها بغية التعرف إلى حقيقتها، فلا تلبث أن تتحول مجزأة بين يديه إلى حطبة موات، يعرف عنها، عن أليتها وعن عناصر تركيبها، وعن كيفية التآلف والترابط والتناغم بين مقوماتها، أما ذلك اللغز الآخر، لغز الحياة عينها في الشجرة الذي به تتحول مبدعات الكون من هواء ونور وماء وتربة، إلى كل نباتي مترابط حي، يبقى بتعريفه مغلقاً وغير مشمول بتلك المبدعات ومستعصياً بالتالي على التجزئة والتحليل. ويلجأ عالم البيولوجيا إلى خلية أو ضفدع أو إنسان فيشرّحه للكشف عن حقائق الية تركيبه، فلا يلبث الكائن الحي تحت مبضع التشريح أن يستحيل جثة، فتُعرف أجزاء الآلة جميعها وتُفصل، أما ذلك السرّ الزائد على الأجزاء والموحد لها في كل ديناميكي نابض؛ أما لغز الذات فيفلت ولا يقتنص؛ إنه ذلك الاعتبار في الكائن الكل، إنساناً أكان أم حشرة أم شجرة أو ذرة أو خلية الذي يجعل ذلك الكائن، قياساً على مفهوم الديناميكا الحرارية، أبداً أكثر من مجموع الأجزاء التي يتكون منها. إنه التحدي الأكبر الذي يستثير العلوم والفلسفات وسائر الأبحاث كلا في مجاله، فتضاعف المعارف

في الشيء الواحد وتتكاثر على تفاوت في اقترابها من لغز ذاته أو بعدها عنه، من غير أن يعتبر أي مبحث من المباحث أو العلوم أو الفلسفات بالمعنى الجدي لغواً لأنه قد قصر دون اللغز.

- 3 -

إذا كان لكل هذا أن يصح في الذرة أو الخلية أو الشجرة أو الانسان أو غيرها من الاحديات المركبة في الطبيعة أو ما وراءها، فهو لاشك ينسحب بالضرورة على القصيدة أو العمل الشعري. وقديما اعتبر ارسطو عن حق أن العمل الشعري وحدة أبعاد متكاملة وأنه بأبعاده ليس خارج الطبيعة بل مكمل لها. فالقصيدة من هذا القبيل، وأسوة بغيرها من اشياء الوجود، هي قطعاً أكثر من مجموع أجزائها. فهذه الاجزاء قبل تجمعها لم تكن القصيدة؛ لم تكن «لامية العرب» مثلاً أو «فتح عمورية» أو «الحدث الحمراء». فالحدث الحمراء بقادتها وآلاتها وأفراسها ودمانها وحتى بجميع ما استثارته أو يمكن أن تستثيره مشاهدتها في النفس البشرية من صور ومشاعر واهتزازات وأحاسيس، كانت قبل أن يتناولها المتنبي؛ كانت هناك بالمتنبي وبدونه؛ كذلك كانت اللغة بألفاظها وتراكيبها وموسيقاها ومجمل تاريخها وتراثها وإمكاناتها. كل هذا الخبط من الاشياء كان قائماً ومشاعاً قبل القصيدة، كما كان مقدراً له أن يبقى بعدها وبدونها ما دامت الناس والمشاعر والبطولات والحروب والدماء والهازم والمهزوم. ولعل هذا بالضبط ما دفع الجاحظ، أحد اشد قدامتنا نفاذاً نقدياً على قلة ما بلغنا من نقده، إلى مقولته الشهيرة عن «المعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي»⁽¹⁾

ولكن هذا الخبط عينه من الاشياء «المطروحة في الطريق» على حد تعبير الجاحظ، وقد تحول بالمتنبي ومن خلاله إلى مولود سوي هو القصيدة لم يعد قطعاً هو إياه قبل أن تولد ولا هو إياه بعد أن ولدت. لقد أعطي ذاتا فتحول بها ومن خلالها إلى كل ناجز وكيان بعينه فاضحى هكذا أكثر بكثير مما كانه قبل أن يأتلف وأقل بما لا يقاس مما سيكونه لو قيض له بعد انتلافه من يعيد نشره فينتثر. وإلا لكان بمستطاع أي ناقد أو ناثر أن يتحول عن القصيدة إلى ذلك المشاع المبدد الذي كانته قبل أن تولد أو الذي يمكن أن تنحل اليه بعد أن تنتثر فيحصل على المردود نفسه من غير خسارة فيتم الاكتفاء ذاته ويصبح العمل الشعري لاغياً فيختم السعي وينتهي المطاف.

أما وأن الأمر غير ذلك؛ أما وأن «الحدث الحمراء» واحدة في حين أن ناثريها ومحليلها ونقادها قديماً وحديثاً، إن لم نقل ناثري المتنبّي ومحليله وناقديه هم بغير عدّ وذلك من غير أن يحصل بعد الاكتفاء فتلقى قصيدته أو يلغى هو فيختم السعي وينتهي المطاف، فمرده لا إلى أجزاء القصيدة وعناصرها المكونة وقد كانت من قبل كما من بعد جميعها مشاعاً أو قابلة للشبوع، بل إلى ذات القصيدة ومكون سرها الذي هو فيها أبداً أكثر من مجموع الأجزاء وأبعد منالاً من كافة العناصر المكونة. هذا «الأكثر» في القصيدة، أو هذه الذات، أو هذا السرّ الذي يسحر كيميائه يتحول العام إلى خاص والشائع إلى مكتوم والكثرة إلى وحدة، هو في حقيقة أمره الذات الشاعرة أو الذات الرائية أو ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً رؤيا الشاعر. وهكذا تصبح هذه الرؤيا في واقع امرها، باعتبارها ذات القصيدة، هي القصيدة في حقيقتها وسرّ وجودها؛ بل هي ذلك «الأكثر» فيها الذي من دونه، على الرغم من التوفر مسبقاً لجميع عناصرها، ما كانت لتكون. وهكذا يصبح هم الناثر الحق أو الناقد الحق، من القصيدة وامامها، كهّم العالم أو الباحث في الذرة أو الخلية أو أي ظاهرة مركبة ومغلقة، لا أن ينصرف إلى اجزائها، بل أن يتخذ من تفحص الاجزاء ودراستها درياً إلى ذاك اللامجزأ فيها الذي هي به أبداً أكثر مما هي، أي أن يتخذ من الاجزاء لديه معبراً إلى السرّ. من هنا تغدو الرؤيا، أو الذات الشعرية الرائية، أو ذلك السر الذي به تنتظم الكثرة الشائعة وتنصهر في وحدة فتصبح أكثر مما هي، محور العمل النقدي وهمه وغاية منتهاه.

- 4 -

لعلّ هذا بالضبط ما دفع الأمدي في تراثنا النقدي القديم، وهو يحوم حول سر الروعة في العمل الشعري، إلى أن يوصل النقد والناقد إلى منطقة «اللاتعليل»⁽²⁾

فكأن النقد العربي القديم، وقد استنفدت معظم طاقاته قضية اللفظ والمعنى وشكلت منظار معظم النقاد ومعملهم في الدراسة والموازنة والتقويم والكشف عن السرقات، قد بدأ يصل من خلال بعض افذاذه، وإن بصورة ضبابية، إلى أن ثمة شيئاً ما أو سرّاً ما في العمل الادبي هو أكثر وأبعد من مجرد لفظ ومعنى. إذ أن هذين كليهما مشاع «وفي الطريق» على حد تعبير الجاحظ أن نحن فهما مقولته على حقيقتها، وقد يتوازنان ويتعادلان من حيث المستوى في علمين شعريين متشابهين. أما الذي قد لا يتوازي فذاك

السِّرَّ المعجب في كل منهما الذي من شأنه أن يجعل أحدهما اعظم من الثاني واروع وابعد فعلاً في النفس واشد قدرة على البقاء؛ انه منطقة «اللاتعليل» في العمل الفني التي استطاع الأمدي بحدسه أن يتلمس وجودها من غير أن يستطيع تحديد هويتها وتسميتها، فترك للناقد الفذ بما له من ثقافة ودرية وموهبة وصحة في الطبع وادمان في الرياضة، ويعدّ أن يحلّ المحلل في العمل لفظاً ومعنى ويعطيه، ان ينفذ إلى اللامحال فيصدر الحكم فيه ويصدق حكمه من قبل الناس من غير ان يسأل فيه مزيداً من التعليل⁽³⁾

ويتابع عبد القاهر الجرجاني خطى كل من الجاحظ والأمدي، والقاضي فيكاد يخرج العمل الشعري كلياً من اطار اللفظ والمعنى ليجعله في ذلك «الكل» الجامع بينهما الصاهر لشتيتهما صوغاً في وحدة ناظمة اصطلاح على تسميتها الصورة⁽⁴⁾ وهكذا تصبح الصورة او الظاهرة الصياغية النظامية في القصيدة هي في حقيقة امرها القصيدة. وينتهي الامر بالناقد، اذا نحن دفعنا موقف عبد القاهر الجرجاني إلى نتائج المنطقية، إلى أن يجد نفسه مرة اخرى وجها لوجه مع السر. فالصورة ليست هي المعنى ولا هي اللفظ، فهما بها غير الذي كانا من قبل، وهما في معزل عنها غير الذي تحولا بها اليه. أما هي فتبقى هكذا بالنسبة إلى الناقد المحلل شيئاً قائماً في اللفظ والمعنى من غير أن تكون اياهما؛ شيئاً كالنفس، حالا في مركبات جسم القصيدة مانحا له الوجود، من غير أن تكون اياها ذلك الجسد. فكأن الزمّ ما توصف به نسبة إلى القصيدة بلفظها ومعناها وسائر مركباتها، ما ورد عن الله وصفاته في بعض علم الكلام من أن هذه الصفات «ليست اياه ولا هي غيره، لا هي داخله فيه ولا هي منفصلة عنه». وغرض الكلام والمتكلمين من كل هذا في الدرجة الاولى أن ننزه الله عزّ وجل عن التركيبية والتجسد من غير أن نقصي المركبات والمجسّدات عن سرّ الألوهية.

لم يكن متوقّعا من النقد العربي القديم، وقد شغله على قدر ما شغله سرّ الاعجاز، ان ينزل الذات الشعرية الرائية من القصيدة منزله الله عز وجل من مخلوق الكون ونظامه وصفاته. فالمعجز في انتظام الكون عامة والقران الكريم خاصة هو الله وحده، هو الرؤيا الالهية وحدها. يُبحث الكون ويُبْحَثُ القران الكريم لما يجسّدانه من سرّ الالهية ما شاء الباحث أن يبحث والدارس أن يدرس، لكن الذات الإلهية الرائية، الناظمة للكون وللقران الكريم تبقى ابدأ سرّاً منزها معجزاً تتلمسها دارسين وباحثين ومجتهدين حدساً فننتشي

بجمالها وروعة جلالها، ونشهد لها، ونتوقع من الآخرين أن يصدقوا شهادتنا، أما هي ذاتها فتبقى منزهة مستعصية على التحليل وممتنعة في منطقة «اللاتعليل».

أما وقد انتهى بعض ائذاذ نقادنا القدامى إلى الارتفاع بالعمل الشعري من نطاق أجزائه المكونة: من نطاق اللفظ والمعنى إلى شيء ثالث ينتظمان به وفيه هو «الصورة» أو هو ذاك «اللامعل» الذي يحل باللفظ والمعنى ويحولهما قصيدة من غير أن يكون هو إياه أي منهما: أما وقد انتهى نقادنا إلى مثل هذا الحد، فلم تبق سوى خطوة يسيرة وينتقلون بالنقد من «الصورة» في القصيدة إلى «القوة المتصورة»: إلى عبقرية الخيال الخلاق، ومن «اللامعل» في العمل المنظوم إلى اللامعل في سر الرؤيا الشعرية الناطمة. وفي ذلك ما يرتفع بالشعر والشاعر إلى نطاق النبوة، كما أن فيه ما يصنف الشعر بالمنظور الأدبي في باب الاعجاز.

مثل هذه الخطوة لم تكن سهلة في تراث نقدي قديم ألح على النظر إلى الشاعر وشعره باعتبار انهما صانع وصناعة، لا باعتبار كونهما خالقاً ومخلوقاً. إذ هم الناقد من الصانع مبدئياً قصيدته، يتناولها بالتعليل والتحليل والمقابلة والموازنة والتقويم وكان حقيقتها بعد أن خرجت من يد الشاعر موجودة كاملة فيها، فلا يقتضيه ذلك أن يخرج من خلالها إلى سر الرؤيا الشعرية الخالقة. أما صاحب نظرية الخلق فتجري به الأمور في الاتجاه المعاكس. إذ أن نقده القصيدة بين يديه سيبقى ناقصاً بل لاغياً في اعتباره ما لم ينته به إلى استجلاء سر الخالق في المخلوق، وهكذا يقتضيه الأمر أن ينتقل في نقده من جسد القصيدة إلى نفسها التي «هبطت إليها من المحلّ الأرفع» ومن المرئي في خلقها إلى الرؤيا الشعرية الخالقة. إن هذه النقطة في اعتبار الشعر عملاً رؤيواً في الأساس يصح في نقده تماماً ما يصح في الاعجاز مع مراعاة الفارق الديني، لم تتحقق تماماً في تراثنا النقدي القديم مع انها، وقد غدت من أهم مرتكزات النقد الحديث ليست غريبة أبداً عن روح ذلك التراث.

يروى عن النبي «صلى الله عليه وعلى آله وسلم» لما أشد له بيت طرفه: «ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً»، انه قال «هذا من كلام النبوة»⁽⁵⁾ مثل هذا الماثور عن الرسول أن نحن قرأناه من منظور أدبي متجاوزين القراءة الدينية، من شأنه أن يدرج العمل الشعري

من حيث النوع في باب الوحي، وأن يخلع على الشاعر من حيث طبيعته وعمله حلة نبوية. كما أن من شأنه بهذا المعنى، أن ينتقل بالمسألة النقدية ليس في التراث العربي فقط بل في ما عداه من تراثات أخرى، من أطاها الكلاسيكي إلى صلب الفكر النقدي الحديث. فنحن ما أن نلتفت إلى الشاعر كترجمان للأسرار البدئية حتى ندرك أن القيمة الأولى في عمله ليست في الموجود بل في القدرة الرائية التي حلت فيه ومنحته الوجود: ليست في المراتب بل في الرؤيا الحائلة فيها والواهمة لها الحياة، وليست في اللغة المخلوقة بل في اللغة البدئية الخالقة، أو في «الكلمة» على حد تعبير الفيلسوف الألماني الوجودي هايدغر، التي ليست كلاماً بل هي الرمز أو السر أو الرؤيا البدئية الخالقة للكلام أصلاً والحالة فيه من غير أن تكونه. في هذا ما دفع الفيلسوف الألماني نفسه إلى اعتبار هذه «الكلمة» أو هذه اللغة البدئية جوهر الشعر، بل الشعر نفسه، كما اعتبر من هذا المنظار أن الشعر هو الكلمة التي تبعد الوجود. فكان الشاعر وهو ابن اللغة البدئية المبدعة، إنما يملك في لا وعيه، وفي صميم وجوده تلك الرؤيا الخالقة التي بها تنتظم هذه القصيدة أو تلك، أو هذا العمل الشعري أو ذاك فيكتسبان وجوداً، لا باعتبارهما تلك الرؤيا بالذات، فهي وإن كانت فيهما تبقى بتعريفها أبداً غيرهما، بل باعتبارهما الرمز الذي يجهد في أن يوصي إليها والاسطورة أو الاحدثة التي تحاول أن تجسد حكايتها.

من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالرمز الشعري وبالاسطورة على وجه خاص، في دراسة الشعر وتقويمه. كما أن من هنا كان احتفال النقاد المحدثين في ما يعرف بالنقد الاسطوري كما يقزعه نورثروب فراي، بعلوم الاجتماع والتاريخ والانتروبولوجيا وما يتصل بها مما يجلو حقيقة الاسطورة البدئية وتجلياتها المتعاقبة على مر الزمن، كما عند فريزر في القرن الماضي ويونغ وشتراوس وكاسيرر في القرن الأخير. حتى أن هايدغر يذهب إلى حد اعتبار الاسطورة «كلمة الله المقدسة» والشاعر نبيها الذي يهبط بها إلى الناس ليعرفوا من خلال المجسد في الكلام وفي الشعر حكاية الرؤيا العلوية البدئية الحالة فيهما من غير أن تكون هي كلمة أو جسداً⁽⁶⁾ فالشعر على هذا الأساس، لا يعود مجرد عمل نظمي يصنف في باب الجمال، ويغدو عملاً كشفياً يندرج في باب النبوة. أما النقد، فتتحول مهمته من سعي في العمل الشعري إلى إبراز جماله معنى ومبنى إلى محاولة حثيثة لاستجلاء ما يتجلى فيه من حقيقة الرؤيا العلانية.

إذا كان للناقد أن يبقى في ذهنه أن القصيدة هي مجرد عمل عينيّ زمنيّ لشاعر هو الآخر عينيّ زمنيّ، في حين أن الرؤيا العلوية هي بتعريفها بدئية مطلقة، أدرك أن مهمته في صلبها إنما تكمن في الكشف عن مدى الترابط العضوي في العمل الشعري بين العينيّ والمطلق؛ عن مدى تحقيق الشاعر النبي في عمله ما أطلق عليه الشاعر الانجليزي كولردج «العيني المطلق». يحل المطلق البدني في القصيدة العينية الزمنية فيكتسب حضوراً وخصوصية وفعل حياة ومعاصرة، ويتحد العيني بالمطلق فينتشئ من زمنيته وأنيته البليدة العابرة ليغدو حقيقة كونية بدئية عمرها بالنسبة إلى الوجود الانساني بعمر الكون. هذا العيني المطلق، أو هذه الرؤيا النبوية البدئية المنتظمة في قصيدة، هي في نهاية المطاف المحك الحقيقي للشعر وفيصل التفرقة بين الشعراء. فكأنها وهي من الوجود سره وكلمته المبدعة، حالةٌ وهاجعةٌ في الكون وفي الناس وسائر الاشياء، تستفيق في الشعراء كل في موقعه وعصره ومجمّع تراثه، وعلى قدر طاقة النبوة فيه فيتخذ العالم بفعل ذلك وعلى تفاوت في وضوح الرؤية، وجهاً غير وجهه المؤلف كما تتخذ اشياؤه في القصيدة خلقاً غير خلقتها فكأنما قد اعيد خلقها من جديد. حتى إذا قال عنتره:

وحسبام اذا ضـربـت به الدهر

تخلت عنه القـسـمـون الخـوالي

لا يكتفي الناقد بالعينيّ في هذا البيت. فهو عينيّ بفارسه وحسامه الضارب ويقرون دهره الخالية والمتخلية، وجاهلي معني ومبني، كما هو في مفرداته وتركيبه وصوره واشيائه وجوه العام اليف بالنسبة إلى الانن الجاهلية وذوق عربيها وطبيعة حياتهم وتصنيفهم لشعرهم بين فخر وهجاء ومديح ووصف وغزل وغير ذلك من الأغراض. أما الذي ليس عينيّاً ولا جاهليّاً فيه والذي هو محك الناقد وبصيرته ونفاذها، فتلك الرؤيا الخالقة التي ترتفع بالبيت بمعناه ويمناه من محليته وتاريخيته وجاهليته لتجعل منه رمزاً لحقيقة بدئية مطلقة. فالدهر الجاهلي بموجب تلك الرؤية لم يعد دهرأ جاهلياً، لم يعد زمناً أو تاريخاً يضرب ويقطع بسيف ولا عاد السيف سيفاً، بل تحول الدهر إلى ذلك الحيوان أو الوحش أو الدجال البدني القائم أبداً في جبلة الوجود منذ كان الوجود. إنه التنين الذي أبداً يبتلع «المدينة»، تنين الموت يبتلع الحياة، والباطل يقضي على الحق، والعدم يستبج

البقاء وذلة الهرم تنيخ فروسية الشباب، وقبر الماضي الفاجر ابدأً لا ابتلاع جثة الحاضر. وهذا الفارس البطل يتقمص ذلك التوق البدني الهاجع في النفس البشرية وسائر الوجود، للخروج من برائن التنين إلى حياة لا تعرف الموت وبقاء لا يتربص به العدم وحق لا ينازعه باطل وشباب لا تتنابه شيخوخة وحاضر يرمز إلى هذا جميعاً فلا يتحول ابدأً إلى ماض. وهكذا يستحيل الفارس البطل المتقمص ذلك التوق البدني جرجيساً أو خضراً أو مسيحاً مخلصاً يضرب بسيفه التنين أو يهوى عليه برمحه فيلغي الماضي وقرونه الخوالي ويصنع الحاضر ويظهر الموت «ويخلص المدينة».

ليس المقصود هنا ان عنترة اذ أصدر هذا البيت، كان واعياً جميع محاميله، والا لما كانت الرؤيا الشعرية رؤيا ولا كانت النبوءة في الشعر نبوءة. جلاء الرؤيا في الشعر تبقى ابداً من عمل الناقد الذي لا ينظر إلى الشاعر فقط كمجرد فرد ينظم شعرا في عصر او آخر من العصور وبموجب انماط النظم وقواعده ومراميه المألوفة في ذلك العصر، بل كراء كوني تتخذ الرؤيا الكونية البدئية على يديه وعلى قدر صفاء الرؤية عنده، اجسادا شعرية ترتدي حلة العصر وتنطق بلغته ولسانه. من هنا كان الشاعر الحقيقي بفضل رؤياه الكونية ابدأً معاصراً، اياً يكن في التاريخ العصر الذي كانت فيه ولادته. فبيت عنترة جاهلي زمنأ، الا انه شعرياً رؤيويأ كان وما زال كما سيظل، معاصراً.

- 7 -

الشاعر هو ابن تراثه من غير شك، وفي هذا تكمن هويته. الا أنه بحكم هويته تلك لم يعد فرداً، لم يعد طائراً مفرداً كما يحلوه التفريد، بل أضحي في حقيقة أمره تراث لغة وشعب بأكمله على مرّ العصور وقد تجمّع وانصهر في ذات راهنة وحية ورائية. فكانه بكلام آخر، النقطة المعاصرة في الهرم التي بلغها التراث تراقياً عضويأ خلال التاريخ والزمن من القاعدة البدئية حتى القمة. لذلك كان من شأن الشاعر الحقيقي، وهو المجذر في تراث شعبه ولفته تراجعاً حتى «الكلمة» التي كانت في البدء، ان تحمل رؤياه الشعرية هي ايضاً هوية من هويته، فتجمع في ذاتها عضويأ بين التراثية والمعاصرة والا لم تكن رؤيا على الاطلاق، وبالتالي لم تكن شعراً. ذلك أن كل معاصرة شعرية لا تتبثق عضويأ من التراث هي معاصرة بلا هوية، وبالتالي اقل ما للنقد ان يقوله فيها انها زائفة. كما ان كل استغراق شعري في التراث لا يفضي إلى معاصر جديد هو شعر مولود بهوية ميتة، اقل ما للنقد ان يقوله فيه انه تقليد مكرر لاغ، بل انه شعر جهيضم.

هذا المفهوم لهوية الرؤيا يحتم على الناقد أن يدرك أبداً بأن ما من تجديد شعري حقيقي يمكن أن يحصل بمعزل عن التراث أو من خارجه، كما أن ما من شعر منفلق على التراث يمكن أن يعتبر بالمعنى الحقيقي شعراً، ناهيك باعتباره حقاً، تراثياً. فكان الشاعر من مجمل تراثه، هو تلك العدسة البلورية النقية التي يلهو بها الصبية أحياناً: تصوب بين أيديهم نحو اشعة الشمس على امتداد عليانها، فلا تلبث أن تصهر تلك الأشعة وتحولها من خلال ذاتها إلى بؤرة حارقة. تلك البؤرة الحارقة هي القصيدة أو العمل الشعري الذي يعيد خلقه الأشياء ويبعث «العجب» على حد تعبير الجاحظ، ويفعل في العصر. فاشعة التراث قبيل البلورة لم تكن حارقة، لم تكن فاعلة في العصر، والحريق بعد البلورة ويفضلها ما كان ليحصل من دون الأشعة، فالبلورة أو الذات الشاعرة بهذا المعنى هي «القبل» الزمني كله وقد تحول من خلالها إلى لحظة جديدة في الحاضر.

لعل هذه الذات الشعرية، أو هذه الهوية الشعرية هي ما عناء الشاعر الانكليزي ت. س. اليوت «بالحس التاريخي» عند الشاعر، ذلك الحس الذي «يجمع بين الزمني واللازمي في أن معاً فيجعل الكاتب تراثياً من جهة وواعياً على أشد ما يكون الوعي، مكانه في الزمن، مكانه هو من المعاصرة»⁽⁷⁾ وأنه ليستحيل على الناقد خارج الهوية الشعرية بهذا المعنى: خارج «الشاعر البلورة» أن يظفر من أي عمل مهما تجلبب بجلباب الشعر أو الحداثة ما يستحق العناء.

- 8 -

إذا كان الشاعر العربي قد افاق في مستهل النهضة الحديثة ليجد نفسه بعد قرون من السبات العثماني، انساناً بلا هوية، اي انساناً بلا رؤيا، فإن الزم ما سيشغل الناقد المعاصر بالنسبة إلى الحركة الشعرية منذ الفتح النابوليوني لمصر وحتى المنعطف الاخير للقرن العشرين، هو موضوع الهوية الشعرية في تلك الحركة ومدى بلوغها حد الشاعر البلورة.

ليس للناقد بهذا المعنى ما يستدعي الوقوف عند مجالي الحملة الفرنسية في مصر وفي سواها من مواطن العربية. فلا هم على وعي يذكر لماضي تراثهم في حقيقته اللازمية حتى تحوله البلورة فيهم إلى راهن حي، ولا هم على وعي لحقيقة العصر الذي هم فيه حتى

إذا تناولوا الماضي استطاعوا ان يحيلوه من خلال ذواتهم بقعة محرقة. جلّ ما استطاعه هؤلاء رجوعاً إلى ما يورده الجبرتي من شعرهم في مصر أو إلى شعراء الأمير بشير الشهابي في لبنان، هو اجتهادهم الظاهر لتقويم لسانهم لغة ولتمكين قرائحهم شعراً من قواعد النظم وأصول العروض.

ولم يكن الوضع الشعري عند الجيل الثاني امتداداً حتى الثورة العربية في مصر أو الحرب السنيّة في لبنان، وهما البلدان البوابتان لكل جديد في المنطقة، أفضل بكثير مما كانه عند الجيل الأول. أما وقد انشغل الجيل الأول في تلمس طريقه إلى الشعر لغة وعروضاً، فقد كان من شعراء الجيل الثاني ان بلغوا منتهى ذلك الطريق. فقد استطاع افذاهم من امثال عبد الله فكري في مصر (ت 1889) والشيخ ناصيف اليازجي في لبنان (ت 1873) واحمد فارس الشدياق المتعدد الولاءات والجنسيات (ت 1884) ان يبلغوا من اتقان اللغة صرفاً ونحواً وبلاغة وقاموساً مبلغ كبار الانشائيين والمقاميين واللغويين القاموسيين في ماضي عصور التالف اللغوي. كما وصلوا بالنظم وبالتلاعب بفنونه، خاصة اليازجي، إلى أقصى ما يمكن ان يتيح علم العروض. حتى ان اليازجي وقد اخذته قدرته على محاكاة العباسيين بحيث يصعب الحكم بأن الشعر ليس لهم بل له، حدّ قوله عن نفسه انه ينظم وكأنه «قاعد في قلب المتنبي»⁽⁸⁾

مثل هذا الشعر العروضي الذي يطمح في أقصى ما يطمح اليه، إلى تحقيق هويته عن طريق تمويهها، ليس فيه ما يستوقف ناقد الشعر، وفيه الكثير مما يهم العروضي واللغوي والمؤرخ للادب.

ثمة عاملان اثنان لا يمكن لأدب حقيقي ان ينشأ عند شعب من الشعوب الا بتوفرهما، إنهما على حد تعبير احد كبار المستشرقين الانكليز: «ذلك الاثر الماخض الذي يتسبب فيه الاحتكاك بثقافة أرقى، أو تلك الروح الموحية الناجمة عن تفتح حياة قومية حرة لاهبة»⁽⁹⁾

في هذا القول لنيكلسون يتوفر الشرطان الاساسيان لظهور الشاعر البلّورة، صاحب الهوية والرؤيا، أو الهوية الرؤيا. ففي احتكاكه بالثقافة الأرقى يكمن حسه بالمعاصرة ودافعه إلى ان يكونها، وفي توجّه القومي الحر اللاهب حس الانصهار بروح التراث في حقيقته الدهرية واعطاء المعاصرة من خلال تلك الروح مبدأ هوية وانتماء.

أما الثقافة الراقية فقد رآها جيل ما بعد العروبيين، بفعل ذلك المدّ الغربي الاستعماري الهائل على الشرق العثماني، تغزو ديارهم وتقرع أبوابهم وتلجّ في الدخول. والوجه المقصود من المدّ هنا، من المغرب حتى بلاد الشام، ليس الشأن العسكري فقط، بل ذلك الجيش من الأفكار والمبادئ، والمذاهب وطرائق التصرف والعيش، الذي طوره الغرب وكان معولّه في الحياة وصياغة العصر. من ذلك لا على سبيل الحصر بل التدليل، العلم الحديث الذي تقوم حدائثه على الفصل نهائياً في عمله بين المسببات الأولى والمسببات الثانوية، بين الطبيعة وبين ما كان يقم فيها من اعتبارات ما وراثية. يتبع ذلك كما يتصل به الثورة الصناعية والفكر العلماني والقومي والاشتراكي، والقول بالإنسان لا بالله كمصدر للسلطات، وبالحرية والاخاء والمساواة على أساس المواطنة لا باعتبار الإيمان، وفهم الحياة والتاريخ فهما تطورياً مفتوحاً من غير سقف أو عصر يُنتهى عنده أو يتراجع إليه، إلى غير ذلك مما ينعكس في الفن والادب والفلسفة والعمارة وسائر مظاهر النشاط البشري.

مثل هذا المد الحضاري يدهم انسان هذا الجزء من العالم وهو منبّت الصلة بالعصر أو يكاد وفي القاع مما كان يوماً ماضيه الحضاري، كان من شأنه أن يضعه في وضع جدلي يواجه فيه النقيض بالمعنى الحضاري، نقيضه. هو وريث علم قديم يلعب فيه القانون الالهي الدور الأكبر في حين أن الغرب ابن علم حديث قائم بالكلية على القانون الطبيعي. وهو ابن نظام ثيوقراطي والغرب علماني قومي. هو ابن نظرة إلهية ناجزة ونهائية إلى الكون والتاريخ والحياة، والغرب ابن نظرة تطورية، هو حرفي والغرب مصنع، وهو ابن نظام إقطاعي وراثي جامد والغرب ابن طبقة وسطى ديناميكية متحركة، وهكذا إلى آخر المتقابلات المتضادة في جدلية حضارية تفرض على انساننا التحرك، بل تجعل تحركه بشكل أو بآخر أمراً لا مفر منه وإلّا كان من شأن هذه القوة النقيضة الطارئة أن تحوله إلى ذاتها وتلغي هويته وتلغيه. هكذا وجد ابن العربية نفسه امام التحدي الكبير والتمزق الأعظم. إنه تحد وتمزق ليس طارئاً أو عابراً بل هو كينوني وجودي في الصميم بحجم أن تكون أو لا تكون ».

- 9 -

كان للمناقد ان يتوقع من شعراء الجيل الثالث من البارودي وحتى شوقي والزهاوي، وهم شعراء الطبع كما يصفهم العقاد تمييزاً لهم عن اسلافهم من شعراء العروص⁽¹⁰⁾ أن

يجي، شعرهم، وهم في مثل ذلك الوضع الجلي، وفيه شيء من توتر أو جرح. أما التوتر فبين نراع يدها الشاعر إلى الماضي تسلحا به وانتعاء اليه وأخرى ممسكة بالعصر وبالمعاصرة تأكيداً للوجود وتشبيهاً بالحياة. وأما الجرح فإيذاناً بتفتق ذلك التوتر في الشاعر بين ماضٍ وحاضر عن رؤيا جديدة بدم جديد.

أما أن شيئاً من ذلك لم يحصل، فلأن الشاعر في هذه الحقبة قد خلى مكانه للفكر الديني وأثر أن يكون في تجسيده لضمير الأمة وهاجع أحلامها ورؤاها، تابعا لا متبوعا. فالباحث عن ذلك الضمير وتلك الأحلام والرؤى، لن يجدها في شعر البارودي أو حافظ أو شوقي أو الزهاوي أو غيرهم من شعراء العصر، بل في تعاليم الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي وقاسم أمين وأضرابهم من رجالات النهضة ومفكرها.

حتى إذا كان من هؤلاء أن يروا في تثوير الإسلام والعودة به إلى صفائه الأول وقبل نشوء الانقسامات والبدع، سبيلاً أوحده لبعث الأمة وأرجاع هويتها وادخالها العصر، وأخراجها من جدليتها، باعتبار أن الإسلام دين العقل والعلم والمدنية. حتى إذا كان من هؤلاء أن يروا ذلك، لم يبق أمام الشعراء، وقد تركوا لغيرهم الرؤيا، أن يخضعوا شعرهم للنهج. إذا كانت الرؤيا توحى بالرجوع إلى الإسلام في صفائه الأول قبل حلول البدع وتفشي الزيف، فالنهج يقضي شعرياً بالعودة إلى الشعر العربي في عزه الأول قبل أن تتفشى فيه المحسنات اللفظية والبدع العروضية، واعتبار ذلك منتهى التكامل الشعري.

فكان التدرج الذي حققه الشعر العربي من البارودي حتى شوقي وامتداداً حتى إلى ما سُمي بالمدرسة الانكليزية وعلى رأسها شكري والعقاد، لم يكن في اتجاه الرؤيا التي هي جوهر الشعر وقوامه؛ لم يكن في اتجاه الشعر البلورة، بل في اتجاه انتشارال الشعر، اتقان سبك وصنعة واداء وجمال تعبير وتخيُّل أغراض، من عهود الصنعة وانحراف السنة، ورده إلى عهود الفطرة السليمة والطبع المعافى. بمثل هذه الفطرة وهذا الطبع يتنقل البارودي في شعره بثقة القدامى وصدق تجربتهم وامتلاكهم ناصية التعبير المصفى في سيفا سنبول، عمورية القرن التاسع عشر:

«الاحي من اسماء رسم المنازل

وان هي لم ترجع بيانا لسائل»

إلى مجالس الانس والشراب النؤاسي على النيل والروضة والجزيرة، إلى وصف ابن رومي بحترى للطبيعة أرضا وسماء من غير ان ينسى بعض المستحدثات الوافدة، إلى موضوعات حكمية بما في ذلك حنين المشيب إلى الشباب. كل ذلك من خلال تجربة شعرية صادقة، ان هي اختلفت زمنا وموضوعا عن تجارب الأقدمين، تبقى هي اياها تناولا وشعورا وجوها.

والذي يصح في البارودي يصح إلى حد كبير في سائر شعراء هذا الجيل كذلك، بمن فيهم شوقي. حتى في شعره المسرحي المتأخر الذي تناول فيه موضوعات من التاريخ والتراث، فكان مجرد ناظم للتاريخ في شعر غنائي رقيق ويصوره مسرحية لا صاحب رؤيا شعرية للتاريخ يحاول ان يجسدها في المسرح .

لذلك يصعب على الناقد المعاصر الذي همه الرؤيا الا يتفق مع العقاد، احد اهم نقادنا المحدثين. في حكمه على شعر هذا الجيل بأنه شعريا من البارودي إلى شوقي لم يأت بجديد، بل كان جاهدا لإتقان الملكة الشعرية فكانه تدرج في العلم لا في الشعر وفي الاداة لا في الجوهر....

وقد استوفى غاياته في عصر البارودي فصبري فشوقي فلا تدرج بعد ذلك⁽¹¹⁾

ولا غرو في ان يتخذ العقاد من هذا الحكم تمهيدا لقوله بولادة الشعرية الحقة عند الجيل الذي نشأ بعد شوقي، وتحديدًا شعره هو وزملاؤه فيما يسمى بالمدرسة الانكليزية، زاعما ان هذا الجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتأثر به اقل تأثر لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح. بل هو جيل مثلث الثقافات، عربية واوروبية بشكل عام وانكليزية على وجه الخصوص، وأنه يدين بمفهومه للشعر ووظيفة الشعر لإمام هو الناقد الانكليزي هازلت الذي هداه إلى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة⁽¹²⁾

لكن الواقع هو ان مدرسة العقاد هذه لم تات هي ايضا بجديد شعري في مجال الرؤيا يمكن ان يستوقف الناقد. فكما انه لا يمكن التحدث عن « عالم شعري » عند شوقي او صبري او البارودي قوامه رؤيا كونية لازمنية محولة تضفي على الاشياء من حول الشاعر خلقة جديدة ومعاصرة، كذلك لا يمكن التحدث عن مثل هذا « العالم » عند العقاد

او عند غيره من زملائه. فالذي استفادوه من هازلت كما يبدو، وهو الذي يلح على الربط بين الفن والحياة الكلية المتمثلة بالناس والاشياء بحيث يتحول الشيء من خلال الذات الشاعرة، مهما كان ضئيلا او حقيرا، إلى رمز لحقيقة انسانية كونية مطلقة. الذي استفادوه على ما يبدو، هو ان يتحولوا في اختيار موضوعاتهم الشعرية إلى شؤون في الحياة صغيرة ما كان يحتفل بها الشعر العربي قديمه وحديثه من قبل فيحاولوا ان يقرأوا فيها قراءة تتوغل الشعر، معاني لا يلتقطها التصور العادي، كما يفعل العقاد في « كوى الثياب » أو مأجور يحكي قصص من تعاقبوا على استأجاره من قبل (بيت يتكلم)، أو القرش » أو غيرهما مما يحفل به ديوانه عابر سبيل.

لقد كان هاجس العقاد ان يتميز عن مدرسة الاتباعيين قبله، ليدخل في شعره عالم الجدة والمعاصرة، فعمد تباينا عن مجمل التراث الشعري العربي وتأثرا بهازلت ، إلى ان يتحول بالشعر من اغراضه وموضوعاته وأساليبه القديمة إلى أخرى جديدة ومختلفة. فليس ثمة موضوع معين للغزل مثلا أو للفخر أو للهجاء أو لغيره مما لا غناء في تبينه واستلهامه، بل ان هذه جميعا يمكن ان يخلص اليها الشاعر ليس من بابها بالضرورة بل عن استنطاقه لشؤون صغيرة مهمة عابرة قد تبدو للنظرة العادية ان لا شأن لها مع هذه الامور من قريب او من بعيد.

لكن تجديد العقاد هنا كامن في « الرأي » الشعري لا في الرؤيا. ان نستنطق الاشياء كبيرها أو صغيرها فوق ما ينطق به واقعها المألوف، أو غير ما ينطق به ذلك الواقع، بديهة يعرفها الشعر قديمه وحديثه. وقضية رأي ان نختار في استنطاقها اسلوبا دون آخر أو بعضها دون بعض. القضية ليست في ان نستنطق شؤوننا صغيرة امورا تعني الحياة، بل ان نتناول الاشياء صغيرة كانت ام كبيرة من خلال رؤية كونية للحياة من شأنها ان ترفع الاشياء من محليتها وهيئاتها الظرفية والزمنية وتحولها إلى رمز شمولي. الجدة والمعاصرة اذاً ليست في ان نختلف في شعرنا عرضا واسلوبا ولغة شعرية عن التراث، بل في الرؤيا الشعرية التي تنبثق من التراث كله وتتجذر فيه في محاولة للمعاصرة في الشعر إلى شعر اما مكرر او بلا هوية. مثل هذه الرؤيا لم تتوفر للعقاد الشاعر ولا لدرسته ولا لسابقيه من الاتباعيين. لذلك يمكن للناقد بهذا المعنى ان يقول عن نتاجهم

وعلى تفاوته في الجدة او الجودة او الجمال، انه كان في مجمله شعرا بالعربية لا شعرا عربيا.

- 10 -

ان القفزة الجدية الاولى باتجاه شعر عربي، لا شعر بالعربية قد جاءت على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة، على ايدى شعراء لا في الوطن بل في المهجر، ولا في العالم العربي بل في اميركا الشمالية.

لعل شأن الانسان ازاء تراثه، خاصة اذا كان بحجم التراث العربي الذي يرقى تدرجا في العرف حتى الخليفة، كشأنه امام شاعر من الجبال. فانت لا تستطيع ان تتمله وتترك حقيقة تكوينه ومداه الا اذا تراجعت عنه مسافة لتتظر اليه من بعيد.

لقد كان للمهجرين سواء فيهم الريحاني او جبران او نعيمه او نسيب عريضة وهم بطاركة هذه المدرسة، وقد تطلعوا إلى تراث منشئهم بعين الغريب المشتعل حنينا في ديار الاغتراب إلى البيت والوطن والهوية، ان راوا بصفاء مذل وبالمقارنة مع حضارة غربية غريبة هم فيها وليسوا منها، ما يشكل جوهر التراث الذي اليه ينتمون وبه يتميزون والذي فيه تكمن هويتهم الحضارية.

أما جوهر ذلك التراث المميز كما استجلته وانشدت اليه رؤيتهم المستوحشة مقارنة مع تراث الغرب وطرائق حياته، ففي انه في اساسه ذو نظرة أحدى إلى الكون والحياة. وهو في ضوء ذلك رسولي وخلاصي مركّز في مقوماته إلى نبي مخلص راء وكتاب. فالكلمة اساسا في هذا التراث ليست كلمة «الحرف» بل الكلمة المخلصة او «اللّوغوس» كما يُعبّر عنها باليونانية القديمة. فهي ليست لتعبّر عن الحقيقة بل لتكون هي ذاتها الحقيقة المجسدة. من هنا كانت مسيحًا او قرّانا او كتابا. فالزمني خاضع ابدًا للأزمني لا كما يتجلّى في ديانات هذا التراث فقط بل في مجمل الروح التحتية السارية فيه اذ يعبر عن نفسه، من الوقوف على الاطلال حتى الف ليلة وليلة وشهرزاد. فكانت الديانات الاحدية ما انحصرت في هذا التراث، الا لانها تعبر عن روحه البدئية. ومع خضوع الزمني للأزمني يأتي خضوع الطبيعي للخارق والمحسوس العيني للمتخيّل والمعجب والمغرب، والمعقول للذي هو فوق العقل، والانسان ابن آدم للانسان العنّي العلوي.

التاريخ الزمن ابدًا مجروح بالنسبة إلى الروح التحتية السارية في مكنون هذا التراث العربي، لأن الزمنى بالنسبة إلى هذه الروح منشق عن اللازمي. لذلك جاءت لفظة الكلمة في العربية بمعنى الكلم أو الجرح. هي الكلم لأنها سواء اكانت كتابا أو مسيحا أو قرانا انما تَمَثَّلُ في التاريخ كعبارة وصل بين صفتي الجرح، بين الزمنى واللازمي، بين الآني والمطلق، بين الانسان المخلوق وخالق الانسان. من هنا جاء الانسان الشاعر صاحب « الكلمة العربية » النابعة من روح تراثها والمتجذرة في صلب هويته ابدًا مجروحا، مشدودا في كيانهِ بين قطبين متباعدين يحاول رد اللحمة بينهما انطلاقا من الله والانسان والخير والشر، والايمان والكفر، البصيرة والبصر، الخيال والعقل، حياة الفطرة وحياة المدينة، انسان المقر وانسان العمر إلى غير ذلك من الثنائيات المتباعدات التي تمزق شعراء المهجر في محاولتهم ردم الهوة بينها فتتضح بها وبآلامها دواوينهم. ولعل هذا ما جعل احد نقادنا المعاصرين يتوقف عند ذلك الضرب من « الحس التاريخي » عند هؤلاء المهجريين الذي ربطهم بماضيهم فكان واحدهم في مهجره الاميركي « قد حمل في اطواء نفسه تاريخ العرب الغني مدة ثلاثة عشر قرنا أو تزيد، بل حمل تاريخ الشرق كله وروحانيته » « فراح » يسبح بين لجج شعره في زوارق شرقية عربية بالرغم مما اطلع عليه من ثقافات. « فجاء شعر المهجر بمثابة » مذهب جديد في الشعر « أو «انقلاب» أو «ثورة في تاريخ ادبنا الحديث»⁽¹³⁾

ليس المقصود هنا ان هذه الرؤيا المهجرية المنبثقة من روح التراث العربي على امتداده الدهرى لا من جسمه، والتي لبَّها ذلك الجرح الكوني النازف ابدًا في الزمن وفي التاريخ، قد كانت لشعراء المهجر جميعا. بعضهم كايلى ابي ماضي مثلا، تسرَّبت اليه تسريا من بطاركتها امثال الريحاني وجبران ونعيمه وعريضة، فظلت عنده على يسر تعبيره عنها وعذوبته وقربها من الذوق الشعري السائد، تقريرية مباشرة طافية على السطح من غير ان تتجذر. الا انها عند واحد كنسيب عريضة مثلا بدأت تنحو منحى اسطوريا بدنيا معروفة القسمات خاصة في مطولته « على طريق ارم»⁽¹⁴⁾

« ارم ذات العماد » المدينة المغيَّبة في الاسطورة العربية المعروفة، تتحول في مطولة عريضة إلى الفلقة الاخرى من الجرح : إلى رمز الخلود موضوع الحنين البدني للإنسان منذ كان الزمن وكان الانسان في الزمن. ويجمع الشاعر ركبه فيشدون إلى المدينة الاسطورية بقيادة القلب الذي يستطيع اكثر ما يستطيع، ان يقطُر للرفاق في الدرب الطويل

ما يتيح الحياة البشرية من ماء سراب: لذة في ألم وسعادة في شقاء ولقاء في فراق
وحياة في موت. وينبري العقل للقيادة فينبح القلب عنوان الحياة النابضة ويقدمه وليمة قبر
لا يلتئم حولها أحد. وهكذا من غير قلب يجد الشاعر نفسه إزاء تنظير العقل المفرع، في
مهمة من الضياع يرتدي فيه الباطل رداء اليقين، حتى إذا تسلم الشك القيادة أزيل الرداء
وانتهى الركب جميعا إلى « القفر الأعظم » والفزع الكوني الرهيب، إلى الجنون:

على طريق الجنون

بين المنى والمنون

حيال وادي السكون

وقفت أجمع ركبي

ويلح الحنين الكوني في نفس الشاعر إلى نار القرى؛ إلى نار إرم فيسلم الأمر، على
الرغم من ظلمة القفر العمياء واختناق المطايا وانتحاب الركب على الاطلال واستفحال
الجنون العدمي، للرؤيا. من قاع الجنون تنبثق الرؤيا لقيادة الركب، فما هي إلا لحظات
حتى يلمع بارق في آخر النفق، ولا يلبث أن يلتمع ويضيء ثم يضيء إلى أن ينهل دفقا من
التجلي فتتلاأ نار إرم التي:-

ضل عنها الانام

واسستحبوا الظلام

إلا أنها نار لا يمكن أن يبلغها إلا من اجتاز « القفر الأعظم » فعرف كيف يجعل نفسه
وقودا لها. فقط عندما تُحرق نفسك شوقا إلى الحق تستطيع أن تستضيء وتضيء وأن
يلتم الجرح. فنار إرم:

من اليه سـرى

مما أراه يعـود

بل سيـفـدو وقـود

تلك نار العـالم

أوقـدت في إرم

قـبل عـهد القـدم

ومما لها من خـمـود

أو تزول العـود

لقد حدد ميخائيل نعيمة من موقعه كشاعر مهجري، أصول تعاطي الناقد مع هذه المدرسة الشعرية والزاوية التي منها ينبغي له أن ينظر إليها، عندما شدد في كتابه النقدي الطليعي يومها، على أن الانسان وليس اللفظة الحرف هو محور الشعر وكلمته⁽¹⁵⁾ والانسان الكلمة بهذا المعنى هو ذاك الكائن الإرمي كما تعلي صورته على الناقد روح التراث العربي المشرقي: رؤيا مشدودة إلى المطلق مسخرة على إرم؛ على الفلقة العليا من الجرح، ورجلان موغلتان في صيرورة التاريخ والزمن؛ في الفلقة السفلى، وليس من بديل من التمزق عبثا في الشاعر الكلمة، سوى أن يتحول بالمعنى الأدبي الفني، إلى مسيح أو نبي يشد الأسفل في الناس وفي نفسه إلى الأعلى فيلتئم جرح التاريخ وينتهي السقوط ويفضي الطريق بالمسافر إلى « إرم ».

مثل هذه الرؤيا الشعرية العربية في هويتها التاريخية، هي وحدها مفتاح الناقد إلى المعاصرة في النتاج المهجري. وهي إن بدت غير مجتمعة الملامح فنيا في بعض أعمالهم الشعرية الصغرى كالأرواح الحائرة، لعريضة و « همس الجفون » لنعيمة و « المواكب » لجبران وأنشودة الصوفيين بالانكليزية للريحاني، فقد تجلت كاملة الهوية في أعمالهم الشعرية الكبرى بالمعنى غير الاصطلاحي للشعر، ك « كتاب خالد » للريحاني و « النبي » لجبران و « كتاب مرداد » لنعيمة، وجميعها وضعت أصلا بالانكليزية، هادفة ضمنا أن تقدم نفسها ككلمة هذا الجزء من العالم بعريق تراثه، إلى الانسان المعاصر في كل مكان . فخالد في « كتاب خالد » هو كما يوحى إسمه ذلك الرائي أو تلك الكلمة العلوية التي فيها يلتحم الشرخ الحضاري في التاريخ بين شرق مفارق وغرب أرضي مقيم فتتحقق المدينة العظمى. « تنتصر الرؤيا ويتحقق الحلم الكبير: إنه نهوض شعب عانى أزمنة رديئة، إنه بلاد العرب تبعث من جديد »⁽¹⁶⁾

أما نبي جبران فيحمل اسم « المصطفى » أخذا على نفسه أن يكون الكلمة التي بها تروم الهوية المستحيلة بين انسان المهجر، وهو انسان الزمن والتاريخ على الإطلاق، وبين الوطن الحقيقي خارج التاريخ والزمن . ويلجأ ميخائيل نعيمة إلى نوح وقلعه وابنه سام جد العرب أجمعين، فيخلق على « قمة المذبح » من « جبال الآس واللبنان » حيث كان مرسى السفينة البدئية المخلصة، عالما أسطور يايحل فيه مرداد الكلمة المخلصة، فلا يغادر هو وصحابته الا بعد أن يخلف تحت بلاطة المذبح في البيت العتيق على القمة كتابه الذي هو

درب خلاص لعالم معاصر، وإعادة إيقاظ وبعث للروح الدهرية الخلاصية الهاجعة في التراث الإبراهيمي. أما السبيل إلى طالب ذلك الكتاب فممنحدر مستحيل من الصوان المسنن يربط بين القمة والسفح، حيث عالم الإنسان الزمني، فلا يذل أو يقهر للسالك صعودا إلى الكتاب كما ترمز الاسطورة، إلا بعد أن ينهش الصوان ثياب ذلك السالك ولحمه ويسيل دمه ويعيره من زمنيته ليعثه كتابيا خالصا سماويا على الذروة.

لا شك أن كتاب مرداد والنبى الذي ظل لسنوات، الكتاب الأكثر مبيعا في الولايات المتحدة هما من حيث انتقالهما بالفعل إلى معظم اللغات المعاصرة، أشهر الآثار الشعرية العربية المعاصرة في الغرب وأوسعها انتشارا في العالم. في هذا الانتشار علامة انتسابهما إلى المعاصرة. إلا أنها معاصرة قائمة لا على أنهما ينتميان إلى هذه اللغات وتراثاتها العامة، انكليزية كانت أم فرنسية أم ألمانية أم غيرها من السنة الغرب وتراثه، بل لأنهما في هذه اللغات يحملان رؤيا تتميز بنكهة خاصة وهوية مختلفة هي نكهة التراث المشرقي الإبراهيمي العربي وهويته وروحه وقد منحت تجسيدا معاصرا يستجيب لهماوم الانسان المعاصر. ولا عبرة للناقد الأدبي بعد ذلك في أن الكتابين موضوعان أصلا بالإنكليزية لا بالعربية. فالرؤيا الشعرية العربية القائمة على اللغة « اللوغوس » أو « الكلمة » أو « الإنسان » لا على اللغة الحرف تبقى أبدا عربية وتقوم كذلك، لا فرق في أي لغة أخرى تم تجسيدها. في حين أن أي كتابة شعرية بالعربية لا تنبعث من رؤيا تراثية تبقى هجينة حتى ولو صح فيها « أن من البيان لسحرا ». في هذا بالضبط يكمن الكثير من ذلك اللفظ الذي ظل غالبا ما يشهده النقد العربي المعاصر ويتخبط فيه عدد وافر من نقادنا إزاء ما اصطلاح على تسميته « حركة الشعر الحديث » التي شهدها وما زال يشهدها النصف الأخير من هذا القرن، والتي هي آخر محطة بلغتها مسيرة الرؤيا الشعرية العربية منذ بداية النهضة.

- 11 -

لقد اصطخب النقد العربي الحديث وكثر لفظ الكثيرين فيه حول « حركة الشعر الحديث » التي تحولت في أول أمرها على اتساع رقعة انتشارها في العالم العربي، حول بؤرتين رئيسيتين اثنتين: واحدة في بغداد كان من المألوف أسمائها البياتي ونازك الملائكة والسياب وآخرون أقل لمعانا وإن لم يكونوا أقل أهمية شعرية بالضرورة، وأخرى

في بيروت من أبرز أعلامها يوسف الخال، وأدونيس و خليل حاوي وغيرهم، ممن انتظمتهم
كلية أو جزئيا أو لم تنتظمتهم في الخمسينات مجلة « شعر » ليوسف الخال
الصادرة سنة 1957

أما الكلام الكثير فحول جسد القصيدة الجديدة ومن كان الأول في ابتداء هذه
الطريقة الجديدة في بنائها وتوزيع تفعيلاتها وقوافيها والتصرف بها، أهي نازك الملائكة
كما تدعي هي⁽¹⁷⁾ أم السياب كما يقول هو⁽¹⁸⁾ أم انها تعود إلى المدرسة المهجرية عموما،
وإلى نسيب عريضة بالتحديد في قصيدته « النهاية »⁽¹⁹⁾، أم إلى المدرسة الانكليزية كما
يلتس في بعض محاولات عبد الرحمن شكرى⁽²⁰⁾ أم انها ترد إلى غير هؤلاء امتدادا إلى
بعض ظاهرات في الشعر العربي عموما والشعر الاندلسي على وجه الخصوص ؟ ويصبح
اللفظ النقدي أكثر احتداما حول نسبة هذه الحركة ومواطن مشاربها وحقيقة هويتها، حتى
ليخلص احد الباحثين ما تيسر له من بحر ما ذهب اليه النقاد بشأن هذه الحداثة الشعرية
في سبعة وثلاثين رأيا وتوجها⁽²¹⁾ يمكن الخروج منها جميعا بمجردين رئيسيين اثنين،
واحد يعتبرها معنى ومبنى ظاهرة مستوردة هجينة منبئة الصلة بتراثها الشعري العربي
وبالتراث العربي اجمالا، وآخر يرى انها وان اختلفت شكلا ومضمونا عما سبقها في
التراث تبقى عربية اصيلة لانها تعبر عن الحياة العربية المعاصرة، تعكس قضايا انسانها
ومواجهه وهمومه وانفعالاته التي هو بها وفيها غير انساننا القديم.

أما ان هذا الكلام الكثير حول الجدة معنى ومبنى - وخاصة مبنى - في القصيدة
العربية الحديثة وحول باندنها وطبيعة مشاربها وهويتها ومدى ارتباطها او عدم ارتباطها
بموروثها الشعري، يبقى على اهميته قليل الجدوى بالنسبة إلى النقد الجدى وأقرب إلى
الصخب منه إلى الرؤية الدالة فلانه يفتقر إلى حلقة مفقودة هي الرؤيا الشعرية. ففي ضوء
الرؤيا الشعرية وحدها لا في ضوء المبنى او المعنى يمكن للنقاد ان يتميز هوية الشعر
ويقرر مدى انتمائه إلى تراثه من جهة ومبلغ ارتقائه من جهة اخرى إلى مستوى الجدة
والمعاصرة. فالذين رفضوا القصيدة الجديدة واعتبروها هجينة، انما فعلوا ذلك باعتبار
جسدها مبنى ومعنى الذي هو قطعاً غيره في القصيدة القديمة. لكن الجسد تاريخ،
والتاريخ قائم على الانقضاء، لذلك كان ارتباط اي حاضر بالماضي جسدا، كناية عن

ارتباطه بجثة لا ارتباط بتراث. فأي ارتباط لقصيدة معاصرة بجسد القصيدة القديمة لن يجعلها قطعاً تراثية عربية الهوية.

أما الذين انتصروا للقصيدة الحديثة باعتبار أنها مبنية ومعنى نابعة من الإنسان العربي الحديث ومعبرة عنه ومجسدة بصورة حديثة للمستجد من مواجده وأمانيه، إنما فعلوا ذلك من منظور التاريخ، فالمعاصرة في رأيهم تجديد، والتجديد أبداً حرب على التاريخية وتشبث بمقتضيات الحاضر. لكن ما لم يراعها هؤلاء هو أن الحاضر أيضاً تاريخ لا يلبث أن يصبح ماضياً. وكل عمل شعري يتوخى الجودة عن طريق التشبث بالحاضر جسداً، أي معنى ومبنى، فيتميز بذلك عن ماضية، هو عمل ماضٍ سلفاً ولا نصيب له من المعاصرة إلا أن يكون متجذراً رؤيواً لا بجسد تراث الماضي الذي هو بطبيعته قديم ميت، بل بروح التراث التي هي أبداً حية ومعاصرة لا تموت. لذلك يمكن للقصيدة العربية الحديثة أن تأتي معبرة عن الإنسان العربي المعاصر وعن معاناته وهمومه وبالحلة المتميزة الجديدة التي ترتبها، وتبقى على الرغم من كل ذلك رؤيوية سلفية تاريخية جهيضة لا جديدة ولا حديثة ولا معاصرة. إنه في ضوء الرؤيا أولاً وأخيراً يمكن للناقد أن ينظر إلى حركة الشعر الحديث وأن يقومها أصالة وجدة ومعاصرة. فأي رؤيا هي تلك التي كانت لشعراء الحداثة؟

ليس المقصود هنا الإيحاء بأن شعراء الحداثة كانوا جميعاً أصحاب رؤيا شعرية واحدة، والمقصود أن النصف الثاني من هذا القرن قد عرف رؤيا شعرية عربية واحدة تمثلها عدد من الشعراء المحدثين، وخاصة البارزين بينهم، على تفاوت في صفاء الرؤية وأصالتها، فكان فيهم من هو صاحب رؤيا كالسياب والخال وادونيس وحاي والبياتي وغيرهم نفر قليل، ومن هو محسوب عليها. أما شهادة هذه الرؤيا وعلامة هويتها العربية بالنسبة إلى الناقد ففي ما يمكن أن يرى فيها من تواصل عضوي، وهي القائمة في العصر والمتكلمة بلسان الراهن، ليس فقط مع الحركة المهاجرة كما جرى عرضها، بل مع جوهر التراث وروحه التحتية ومقوماتها الدهرية. أنها أولاً، كما هي الروح الدهرية للتراث، ذلك الحس الرؤيوي النبوي الذي لا يعود الشاعر بمقتضاه شاهداً على الأشياء من خارج، متفرجاً عليها، ومنفعلاً بها، وناظماً بوحى منها، كما كان شأن الشاعر المحلي حتى أواخر

النصف الاول من القرن، بل تحول إلى راء يدخل إلى روح الاشياء فيصير نبضها
وضميرها الساري اليها على امتداد التاريخ من ضمير الكينونة الاولى، فيبصر بحدسه
الشعري المضي، كما تبصر البذرة، لا ما هي عليه راها فقط، بل الآتي الذي فيه واليه
ينبغي لها ان تتحول. وذلك كما في قصيدة لحاوي:

واليوم والرؤيا تغني في دمي
برعشة البرق وصحو الصباح
بفطرة الطير التي تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل ان يولد في الفصول⁽²²⁾

وانه لبوحي من هذا المفهوم الرؤيوي النبوي لدور الشاعر وبالتالي لدوره هو، يقول
السياب: «لو اردت ان اتمثل الشاعر لما وجدت اقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت
في ذهني للمقدس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه وهي تبصر الخطايا السبع تطبق على
العالم كأنها اخطبوط»⁽²³⁾

في هذا الكلام للسياب ما يفضي بنا إلى السمة الثانية النابعة من روح التراث في
الرؤيا الشعرية الحديثة. أما وقد اتخذ الشاعر الحديث لنفسه ذلك الموقع النبوي الرائي
انسجاماً مع الروح الدهرية لتراثه منذ بدء الخليقة، فقد صار اليه وحده في ضوء لآله
رؤيته لما ينبغي ان يكون، ان يبصر عتمة ما هو كائن وعبثية وفجعية سقوطه إن في
الانسان أو في المجتمع أو في التاريخ. بين الكائن وبين ما ينبغي ان يكون، موطن السقطة
في التاريخ منذ آدم، ونقطة انشطاره ومكن الجرح الازلي. والشاعر الرائي الذي يجسد
الجرح، أبدا تخضع فجعية السقوط كما خضت الاصوات النبوية قبله وعلى امتداد تاريخه،
فيتمثل له الواقع كما تمثل لها بأحلك وآلم وافجع ما يمكن أن تستشفه الرؤيا. فهو «موس
عمياء» كما تجسده قصيدة السياب بكل رموزها، وهو «مفازة» هي على امتدادها المفرغ
«دارة سوداء» كما عند الخال، ترى شاعرها:-

جاثما كالهَمِّ، كاللعة، كالخوف
على صدر الجبان،

جانماً كالموت في البرهة في كل مكان

جانماً بين العظام

وفي موقع آخر:

... انظر

كيف غارت جباهنا، كيف جفت

في شرايينها الدماء، وكيف

انبح فينا صوت الآلوهة، انظر

هوذا الدرب موحش، ورحاب

الدار قفر، والنشط مضجع رمل

هجرته الامواج⁽²⁴⁾

وهو عند البياتي الناظر من خلال عيني الحلاج الذي اتخذ منه قناعاً، تلك « الدارة

السوداء البلقع عينها التي سرى الموت في رحابها وتلاشى الصوت وانطلق الضوء:

ما اوحش الليل اذا ما انطلقا المصباح

واكلت خبز الجياع الكاسحين زمر الذئاب

وصائدو الذئاب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والامطار والرياح

واوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدب في عروق شجر الزقوم⁽²⁵⁾

وهو عند خليل حاوي هذا العالم العربي الجنائزي المترمد بكليته في حالة تخل الهي

مطبق.

الجنائزات التي يحملها الصبح

تدوي في جنازات السهاد

الجباه انطفات وانطفا السيف

واضواء البروج

ليس في الافق سوى بخنة فحم

من محيط لخليج...

وضمير الله صحراء

وصمت يقرامى عبر صحراء الرمال (26)

هذه الجنائزية المنسحبة على مجمل الشعر الحديث متمثلاً بأعمال رواده، تفضي هي أيضاً إلى سمة ثالثة من سمات الرؤيا الشعرية الحديثة النابعة من روح التراث لا من جسده، المتجذرة فيه على امتداد الزمن. هذه السمة الثالثة قد تكون الأشمل والأهم والفقرية في الرؤيا الشعرية الحديثة كلها: إنها النزعة الخلاصية الجبلية المتمثلة بالانبعاث عن طريق الموت. فالشاعر الرائي وقد عاين السقوط وتمثل في ذاته ذلك الجرح الدهري في التاريخ بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، يتحول بفضل رؤيته الشمولية الممتدة بحكم طبيعتها عبر ضفتي الشرخ إلى رمز خلاصي؛ إلى تموز أو خضر، أو مسيح أو مهيار أو حسين أو حلاج أو غير هؤلاء في التراث العربي المديد، ممن يمثلون في التاريخ جسر عبور وطريق وصل بين ضفتي الجرح في محاولة لردم الهوة وإعادة اللحمة وتحقيق الخلاص.

إن الشاعر بصورة القديس يوحنا، وقد افترست عينيه خطايا العالم السبع، يصبح هو ذاته المتمد بروياه عبر الهوة إلى الضفة الأخرى من الجرح سبيل دنيا العتمة إلى نار «ارم» ولألاء انوارها الخلاصة كما عند نسيب عريضة ورؤيا الشعر المهجري، وطريق مدينة التيه والضياح التي هي العالم، إلى «نيسابور» أو «جيكور» أو «بخارى» أو «دمشق» أو غيرها من الحواضر المسحورة التي هي عالم الخلاص كما في شعر السياب والبياتي وأدونيس وغيرهم.

الا أن رؤيا الشعر الحديث على تطابقها وتواصلها مع الرؤيا المهجرية، انما تأخذ في عبورها جسر الخلاص بين ضفتي الجرح الباضع للتاريخ وللزمن، الإتجاه المعاكس. ففي حين يعمد الشاعر المهجري في إزالة الشرخ ورد اللحمة، إلى الارتفاع بالزمن الساقط احتراقاً وصفاء وتجلياً إلى الله؛ وبالمخلوق عند السفح صعوداً وتعرية للذات على منحدر الصوان إلى اكتماله الإلهي على القمة، يلجأ الشاعر الحديث إلى الهبوط متسربلاً بالهبة على القمة إلى اتون التاريخ والزمن والساقط، حتى إذا اماتته السقطة وأحرقه الأتون كان من رماده الإلهي أن يخصب التاريخ الموات فتدب الحياة في الجسد المهترى من جديد

ويعود إليه النبض وتبعث الامة فينيقا قاهراً للموت متجرداً من حتمية الزمن ومتجداً
معافى، فلا جرح ولا شرخ ولا سقوط. هكذا يأتي نداء ادونيس مثلاً:

فينيق، انت من يرى سوادنا

يحس كيف نمحي

فينيق مت فدى لنا

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

يا انت، يا رماد يا صلاة⁽²⁷⁾

أو دعاء رأس الحسين المتخذ في شعر ادونيس رمزاً لفينيق آخر «مات لكي ينهي
الموت». يصعد الدعاء من الرأس المقطوع الملقى في نهر الصيرورة والتحول: نهر الزمن:

ثوْري يا بلادي

شرري وانثريني،

انني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة⁽²⁸⁾

أو نداء البياتي:

فلتحملني اماء،

نعشي على فراشة البرق إلى الحقول والغابات

ولتنثريني في الضحى رماد

في مدن الجوع وفي ازمئة العذاب والثورات

اولد - من خلال هذا العالم الواعد بالطوفان - من جديد

مع الملايين التي عذبها عذابها الطويل⁽²⁹⁾

أو شوق السياب:

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

اعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

أود لو عدوت اعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. ان موتي انتصار.⁽³⁰⁾

هذه السمة التمزوية الأم في رؤيا الشعر العربي الحديث، القائمة على إله يتقمصه الشاعر فيهبط به إلى الفلقة السفلى من الجرح الكوني؛ إلى الشرخ الساقط من الزمن، حيث يحترق ويموت ويترمد فيفتدي بموته السقطة، ويخصب التاريخ ببذرة الالهة وبيعه معافى خالصاً كما كان في البدء الصراح - هذه السمة التمزوية غالباً ما يربطها النقاد المعاصرون بالاضاع السائدة في الامة العربية غب تفرق الشمل واستفحال امر الاستعمار وقيام اسرائيل وتشتت اللاجئين وذهاب ربح العروبة والاسلام. فالشاعر المعانق برؤياه روح الامة حتى جنورها البدئية انما يتمثل نفسه، وهو العالق بواقع حاضرها المترمد، ذلك المؤتمن على روحها الخالدة الهاجعة تحت الرماد. حتى إذا ترمد هو بترمد الراهن كانت رؤياه ذلك الفينيقي الذي به ستنتفض الامة من تحت رمادها فتخلع أكفانها وتظهر الموت وتمثل في التاريخ من جديد فنية عزيزة شامخة.

ان يكن ربا،

لا يحيي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تغذى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا:

امما تنفض عنها عن التاريخ،

واللعنة، والغيب الحزينا

تنفض الامس الذي حجر

عينها يواقينا بلا ضوء ونار،

وبحيرات من الملح البوار،

تنفض الامس الحزينا

والمهينا

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

لصدى الصبح المثل⁽³¹⁾

ان فهمنا لرؤيا الحركة الشعرية الحديثة من هذه الزاوية العربية الحصرية، وان كان له الكثير مما يعززه في منطوق القصيدة المعاصرة نفسها كما هو بين في مقطوعة حاوي هذه، انما ينطوي على مغالطة يتحمل النقد مسؤولية اظهارها وجلالها. ذلك ان مهمة الناقد ليست فقط ابراز الرؤيا في الشعر بل ان يعمد وقد ألم بها، إلى اظهار مدى ما كان الشعر الناطق بها قد جاء فعلاً على مستواها ومحققاً لمقتضياتها الشعرية. لا شك ان شعراء الحداثة كانوا على تفاوت في هذا المضمار الا ان التساؤل هنا هو حول الحركة كلها. اكان الشعر الحديث جملة في مستوى الرؤية التي جاء ناطقاً بلسانها، ومستجيباً لمقتضياتها؟ ام ان «عضته» (للماكل) على حد تعبير المثل الانكليزي، «كانت اكبر مما باستطاعته ان يلوک»؟

عندما يسترسل الشعر العربي الحديث، كما هو ظاهر عند رواده، في كلامه على عتمة الراهن وسقوطه، لا يبدو ان تلك العتمة وذلك السقوط هما وقف على العالم العربي. فلا الغريان، ولا الجدار، أو التنين، أو الفقراء، أو مصاصو دم الشعوب، أو المدينة العمياء، أو الغرية، أو الرماد، أو بحور الملح، أو الضياع، أو التخلي الالهي، أو غيرها مما يشيع في الشعر الحديث رمزاً وتصريحاً، إلا ويصح قوله في عالم الانسان المعاصر جملة لا في العالم العربي وحده، وان كان نصيب هذا العالم العربي منه اكبر من نصيب غيره أو أقل. حتى لينتهي خليل حاوي، أحد المع رواد هذه الحركة الشعرية، ومن خلال بحاره الذي يجوب حاضر الحضارة البشرية وماضيها بحثاً عن الحل⁽³²⁾، إلى حضارتين اثنتين تستقطبان التوجه الانساني في التاريخ كله: واحدة قاعدتها الشرق، غيبية اخروية مفارقة يرمز اليها درويش مستغرق على ضفة الكنج هو وجماعته الذين:

دوختهم «حلقات الذكر» فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق
شرشت رجلاه في الوحل وبات
ساكناً، يمتص ما تنضحه الارض الموات

...

غائب عن حسه لن يستفيق.
واخرى منطلقها أثينا العقل، زمنية تجريبية غريبة دينامية، حتى لتكاد من ديناميتها
تلتهم نفسها:

حدق ترها.. ام لا تطيق

...

ذلك الغول الذي يرغي
فيرغي الطين محموماً، وتنجم المواني
واذا بالارض حبلى تتلوى وتعاني
فورة في الطين من أن لأن
فورة كانت اثينا ثم روما...!
وهج حمى حشجة في صدر فاني

وكلتا الحضارتين مفرغة من جوهر الحياة تحمل بذور موتها في صلب مقوماتها
لذلك ينكفيء بحار حاوي من تجواله يائسا من طروحات الحضارة كما يياشرها الانسان
المعاصر ويستضيء بنورها الموهوم:

خلني! ماتت بعيني المواني النائيات
بعضها طين محمى
بعضها طين موات.
اه كم أحرقت في الطين المحمى
اه كم مت مع الطين الموات
لن تغاويني المواني النائيات.

منطق هذه الرؤيا الشعرية العربية الحديثة وقد خضتها فجيرة الانسان المعاصر
جملة هو ان تنطوي في ذاتها على حل ثالث عربي الهوية يكون هو البديل الحضاري لما هو

قائم في الحاضر المفلس للمجتمع البشري شرقيّه وغربيّه. مثل هذا الحل العربي في هويته والنابع من رؤيا الشاعر العربي المعانقة لتراثها تراجعاً حتى الخليفة، لا يعود من شأنه ان يعني حاضر العالم العربي المترمّد وحده، بل واقع الانسان المعاصر كله شرقاً وغرباً. حتى إذا ترمد فينيق الشاعر في امته ليعود فيبعثها من رماه ويرماه جديدة حية شامخة وعدنية، لا تكون في انبعائها الجديد امة عربية تتدرج مع سائر الامم القائمة في العالم، بل الامة النموذج التي تحمل بين الرؤى عند سائر الامم في العالم، الرؤيا العربية التي هي البديل، والتي فيها خلاص العالم المعاصر جميعاً من لعنة التاريخ.

إن الشاعر الحديث، الذي اتخذ لنفسه جلباباً نبوياً وتكلم من موقع الرائي في امته الناطق بضميرها مطالب نقدياً بمثل هذه الرؤيا العربية. من واجب الناقد المعاصر البصير بطبيعة الاشياء ومقتضياتها ان يطالبه بها وان يقوم عمله الشعري في مدى اقتراب هذا العمل منها أو ابتعاده عنها. وان في التراث العربي المديد اكثر من نموذج لمثل هذه الرؤيا الكونية التي كان من طبيعة هذا التراث ان يجسدها دائماً في كتاب. ومن المكابرة حقاً القول ان في اي من كتب الشعراء المحدثين تجسيدا لرؤيا شعرية عربية في هويتها، كونية في مداها، كما يجب ان يكون مطلب الناقد المحقق، من هؤلاء الشعراء...

ليس المطلوب قطعاً هنا ان يأتي هؤلاء الشعراء أو أي منهم بتوراق أو بانجيل أو بقرآن جديد. ذلك شأن ديني لا ادبي شعري في الاساس. بل المطلوب من الشاعر الرائي الحديث، والقرآن الكريم في تراثه مثلاً، ان يصدر لا على المستوى الديني بل على مستوى الشعر والرؤيا الشعرية عن تجربة لا نجد أفضل من ان نسميها «التجربة الحرائية»، يدخلها انساناً عربياً عادياً فلا يلبث ان يخرج منها ناطقاً برؤيا عربية كونية تتعلق بسائر الامم وبمجمال التاريخ. وانه ليس تجنياً من الناقد ان يطالب الشاعر الحديث بمثل هذه «التجربة الحرائية» على المستوى الشعري. ذلك لأن هذه التجربة ليست شيئاً يفرضه الناقد على شاعرنا من خارج، بل هي امر ملازم للشاعر الحديث يحتمه الموقع الرؤيوي الذي وضع هو نفسه فيه وظل مقصراً عن الاستجابة الشعرية الناجزة لمقتضياته.

لقد كان النقد العربي المعاصر في تعليه لحركة الشعر الحديث مقصراً في تبيان هذا المتوقع الشعري، بل ذلك التحدي الشعري الذي تقتضيه «التجربة الحرائية» التي

يفرضها الموقع الذي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه. فكان ان تسبب ذلك، كما هو متسبب حالياً، لا بخلل في تقويم حركة الشعر الحديث سلباً أو ايجاباً فقط، بل في كثير من هذه الفوضى الشعرية القائمة اليوم في عهد ما بعد الحداثة. فشاعر ما بعد الحداثة، وقد اصبح ذاهلاً عن التحدي الشعري الاكبر الذي انطوت عليه رؤيا الرواد دون ان يستطيعوا شعرياً الوفاء بها، لم يشعر بان عليه مهمة ان يكمل او يحقق ما تركوه من غير تحقق واكتمال، فظل يراوح في دائرتهم امعاناً في طلب الحداثة من غير اضافة، فوقع الشعر مرة اخرى كما فعل مراراً من قبل في سلفية جديدة، وفي تراكمية، ذنب النقد فيها، كما كان ذنبه على امتداد عصر النهضة حتى منقلب القرن العشرين، انه لم يستطع بنفاذ رؤيته، الحؤول دونها وتحويلها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق.

الهوامش

- (1) راجع الحيوان 3 ص 131-132
- (2) راجع عباس، احسان، تاريخ النقد الادبي عند العرب، بيروت 1978 ص 338
- (3) راجع الأمدي، ابو القاسم الحسن بن بشير، كتاب الموازنة بين الطائنين (تع . السيد صفقر) 1 القاهرة 1961 ص 388-389
- (4) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، القاهرة (لا. ت) ص 354-355
- (5) العقد الفريد، 5، بيروت 1965، ص 271
- (6) راجع في ما يختص بهايديغر: Vicinas, Vincent, Earth and Gods, An Introduction to the philosophy of Heidigger, Holland, 1961 .. 275 - 289, pp
- (7) 23. , Selected Prose, London 1958, p. S. Eliot, T
- (8) البستاني، فؤاد افرام، الروائع 21، بيروت 1929، ص 3-4
- (9) ALiterary History of the Arabs, Cambridge., A. Nicholson, B .. 443. 1930 , p
- (10) العقاد، عباس، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة 1950، 10
- (11) م. ن. ص 190.
- (12) م. ن. 191-192
- (13) راجع ضيف، شوقي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة 1959، الصفحات 252.248 - 288.255
- (14) عريضة، نسيب، الأرواح الحائرة، نيويورك 1946، ص 178-197
- (15) راجع نعيمه، ميخائيل، المجموعة الكاملة 3، بيروت 1871، ص 354.
- (16) 323. Rihani, Amin, The Book of khalid, Beirut, 1973, p
- (17) راجع الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت 1962 ص 21 وما يليها.
- (18) راجع العبطة، محمود، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد 1965، ص 35.

- (19) راجع ديوانه، الارواح الحائرة، ص 65-67
- (20) راجع فهمي، ماهر حسن، تطور الشعر العربي في مصر، القاهرة 1958، ص 224-225
- (21) راجع الخياط، جلال، الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، بيروت 1970، ص 121 - 127
- (22) حاوي، خليل، الناي والريح، بيروت، 1961 ص 101-102
- (23) مجلة شعر 3، بيروت 1957، ص 111
- (24) الخال، يوسف، الاعمال الكاملة، بيروت 1973، الصفحات 200، 227-228
- (25) البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي 2 ط3، بيروت 1979 ص 147
- (26) حاوي، خليل، الرعد الجريح 1979، ص 11-12
- (27) أدونيس، الآثار الكاملة 1، بيروت 1971، ص 265.
- (28) م. ن.، 2، ص 386.
- (29) البياتي 3، ص 121.
- (30) السياب، بدر شاكر، انشودة المطر، بيروت 1960، ص 143 - 144
- (31) حاوي، خليل، نهر الرماد، بيروت 1962، ص 96 - 98
- (32) راجع حاوي في قصيدة «البحار والدرويش»، نهر الرماد، ص 11-19



التعقيبات والمناقشات

شكرًا عميقًا للدكتور نديم. وفي الحقيقة نحن الآن بين رؤيتين تمتلكان حساسية شعرية مثيرة للإعجاب تناولت موضوعًا اعتقد أنه ربما كان من أعقد وأصعب الموضوعات، رؤيا شكلت شخصية الشاعر في دائرة بدأت من الشاعر ثم إلى الشعر ثم إلى الشاعر ثم استشرفت مقبرة الأقبال كما انتهت إلى ذلك مداخلة الدكتور أحمد درويش، ورؤيا أخرى أيضًا اتسمت بذات الحساسية وراة إلى بللورة الشعراء وميثولوجيا الشعراء... الآن في المناقشة أرجو حقيقة أن نمضي مع هذه الحساسية الجميلة في مناقشة هاتين الورقتين، وفي تعميق مسألة الشاعر صاحب الخطاب. سأفتح باب المناقشة لنمضي في هذا الاتجاه... مع اعترافي بأن الموضوع الذي طرحه الباحثان موضوع جميل ومدهش حقيقة ويثير تداعيات عميقة.

الدكتور عبدالسلام المسدي

وقفة وجيزة مع أخي الدكتور أحمد درويش، بعد تهنئته بإحكام بحثه وتسلسل بنائه، أريد أن أقف عند ثلاث نقاط أولاهها: أنكم في بحثكم عن شخصية الشاعر وشخصية الشعر قد تلمستم ما وراء الثنائية، سلطة الفن وسلطة اللغة، أو ما تعقبتموه بالثبات والتغير كما ورد في البحث. أقمت هذا على صراع الشاعر مع القيود كأنه في صراع مع اللغة. من وجهة نظر هاجس البحث في اللغة، أرى أن هذا كان يمكن أن يتلطف من حيث حدة القيود لو احتكمتكم إلى مبدأ جدل سلطة المعيار وسلطة الاستعمال في اللغة. فخارج حدود النقد وخارج حدود الصراع النقدي، اللغة دائمة الجدل في ثنائية المعيار والاستعمال.

النقطة الثانية، مثلما هو واضح قد أقمت بحثكم على مدار يمكن أن نسميه - استيحاء - بالاقتراس تقابل القانون الأساسي للشاعر مع القانون الأساسي للشعر، إلا أن العامل الجديد المحدد للعلاقة أو ما يمكن أن يكون جسرًا بين الطرفين هو القانون الأساسي للنقد بين ثنائية الشعر والشاعر، مادة هذا العنصر مبنوثة في بحثكم القيم ولكنها غائبة في حلقات التنظير التأسيسي للإشكال.

أخيراً النقطة الثالثة: أظن أنه من المسلم به الآن أن جدة التاريخ في هذا الحقل تتمثل في أن الثقافة النقدية قد كانت من قبل بنحاً أو ترفاً لدى المبدع ولاسيما الشاعر، بينما اليوم أصبح حد أدنى من الثقافة النقدية ضرورة للمبدع وخاصة الشاعر. الشعر بناء يستوجب بالضرورة سنداً معرفياً حسب مواكبة قانون التاريخ، لعل هذا المعطى لو أدخله أخي وصديقي الدكتور أحمد درويش في معادلتة لخفت قتامة الخاتمة التي ختم بها بحثه، والتي ختم بها عرضه الشفوي في تلك الصورة المساوية.. وشكراً.

الدكتور عبدالله حمادي

اشكر الأستاذ الدكتور أحمد درويش على هذه المحاضرة التي أرادت أن تنفذ إلى صميم الشعر، وأرى أن القضية إذا تعلق الأمر بالرجوع إلى المتن الشعري عندنا في التراث العربي لمحاولة الوقوف عند أيهما أهم: صاحب القول أو القول في حد ذاته، الشعر أو الشاعر. وأخونا الدكتور انطلق من أمية بن أبي الصلت وجاء بمثال موفق ولكني أكمل له بأن هناك مثلاً آخر نستطيع أن نستلهمه من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفي بعض الحالات يظهر بمظهر الناقد النافذ إلى أقصى درجة، بحيث كما تجمع كل الروايات أنه كان من المعجبين بشعر هذا الشاعر رغم جاهليته وكفره، بل أنه توصل إلى أن يفضل أن تُروى له قصائد هذا الشاعر وقال فيه مقولة جد رائعة ففي آخر المطاف قال: «هذا الشاعر أمن شعره وكفر قلبه»، بحيث نستطيع أن نستخرج منها كيف يستطيع الشعر أن يتمرد حتى على قائله، ونحن نلاحظ المتن الشعري.. نقف مثلاً عند شاعر كأوس بن حجر الذي يقول:

وإني وما صببت على غمامتي

ودهري وفي حبل العشيرة احطب

بحيث يحدد - تقريباً - وظيفة الشعر، ونرى عند شعراء آخرين الذين يمجدون الشعر في حد ذاته أكثر من شاعريتهم، فنرى - على سبيل المثال - الأعشى يقول:

والشعر يستنزل الكريم كما

كما استنزل رعد السحابة السبلا

ويقول حسان:

لساني وسيوفي صارمان كلاهما
ويبلغ ما لا يبلغ السيف منودي

أما طرفه فيقول:

رايت القوافي يتلجن موالجاً
تضايق عنها أن تولجها الإبر

فالكل دائماً وأبداً مصلوب عند قضية الشعر، والاستاذ كذلك لَح في إيجاز إلى موقف الدين من الشعر، فالقرآن تعرّض إلى الشعر في ست آيات فقط، خمس منها لدفع التهمة عن الرسول صلى الله عليه وسلم كونه شاعراً، وأية واحدة وقفت عند فئة الشعراء التي قال فيها (والشعراء يتبعهم الغاؤون).

بالإضافة إلى ذلك أن فيه شبه إجماع عند النقاد أو عند الفهم العربي للشعر. أن الشعر دائماً وأبداً مجالاته هي التحرر والتمرد، ومقولة الأصمعي هنا مشهورة التي هزت كثيراً من المقولات وهي «أن الشعر إذا أدخلته إلى باب الخير لان بمعنى ضعف. وليس أنه رِق ..» الأستاذ نديم نعيمة أشكره على هذه المحاضرة الرؤيوية، وأتفق معه في قضية أن الكلمة من الجرح، والعبارة كذلك من الدمعة. وتحدث عن الحداثة واعتبرها - طفرة - فالحداثة بإيجاز - لأن الحداثة تقريباً مفهوم غربي - والنقاد الغربيون يجمعون على أن الحداثة حصلت عند الرجل الأوربي لتوفر عاملين أساسيين في شخصيته ألا وهما: تنامي شبه الفردانية والذاتية بحيث بواسطتهما وهذان العاملان - طبعاً - يتكئان على الكثير مما أنجزه الرجل الأوربي إلى درجة جعلته يسترجع الثقة بنفسه حتى أصبح يقول مثلاً كـ «بول فاليري» يقول في موقفه من البلاغة القديمة التي كانت محافظة وما إلى ذلك: خذ البلاغة والو عنقها، أي جدد وغيّر .. هذه هي الطفرة الحقيقية التي وقعت والتي حاول أن يتلمسها مثلاً شاعر كأمي تمام. ولكن وقف في وجهه كل من الأمدي وغيره من الشعراء .. وشكراً ومعذرة على الإطالة.

أبدأ بالثناء على الأخوين المحاضرين على حديثهما الذي يثير التفكير. وملاحظتي السريعة الدكتور أحمد درويش يعرفها بطبيعة الحال لأنه درس في السوربون، نحن نعلم طبعاً أن (البروست) الروائي الفرنسي الكبير عبارة شهيرة في دفاعه عن (بودلير) ضد تحيز الناقد الكبير (سانت بيف) حين قال: الشعر يأتي من شخص آخر، لأن (سانت بيف) كما نعلم أخذ حياة (بودلير) وبذاته فسحب ذلك على إنتاجه وقال هذا شعر رث ولا قيمة له.

القضية - طبعاً - تتعلق بشخص الشاعر أو المبدع عموماً.. سلوكه الخلقي والإبداع، والناس عادة يخلطون بين المبدع وبين شخصه، ونحن في تراثنا عندنا شعراء مثل أبي نواس إلى يومنا هذا يعاني من النقد، لأن الناس يظنون بأن شعره عبارة عن وثيقة عن حياته، علماً بأنه قال للناس بصراحة في شعره:

غـيـر انـي قـائـل مـا اتـانـي

مـن ظـنـونـي مـكـذـب لـلعـيـان

ونجد عالماً جليلاً مثل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين يظلم العبقري الضخم أبا الطيب المتنبي، الذي لامراء في عبقريته في كتابه الشهير «مع المتنبي» لأنه أيضاً ظن بأن حياة المتنبي، ونحن لا نعرف الكثير عن سلوك المتنبي وحياته هذا دليل على أن رجلاً مثل هذا لا يمكن أن يقول شعراً له قيمة.

وهذه قضية مهمة جداً في الأدب إلى يومنا هذا، التفريق بين المبدع وبين ما يبدع، وأنا أظن بأن النقد العربي عليه أن يتجه نحو فصل الإبداع عن مبدعه لأن هذا يحل مشاكل، أن الشاعر قد لا يصبو إلى المثل التي يعبر عنها في شعره وشكراً..

الدكتور ماهر حسن فهمي

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً شكراً للباحثين الكريمين، وملاحظتي على بحث الدكتور درويش أنه طوف بنا من العصور القديمة إلى اليوم في ثلث البحوث، مع أن البحث

عن (شخصية الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر)، وكان يكفي الإشارة إلى التاريخ وينطلق إلى المعاصرة ويصب كل مشاكلها في هذه الدراسة. الملاحظة الأخرى: تحدث عن الحجج التي أثبتت في وجه أصحاب المنهج البيوجرافي إلى أن وصل - حتى القصيدة الغنائية لم يجد التسليم باعتبارها وثيقة - فوصل إلى أن القصيدة في هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر. ولا أدري لماذا لم يتحدث هنا عن (رولان بارت)؟ فهو في كل كتبه تحدث عن عزل النص وموت المؤلف، حيث ينعش الناقد النص بحياة جديدة، والقارئ ليس مستهلكاً ولكنه منتج، فولادة القارئ على حساب موت الشاعر، فالنص هو الأصل ولولاه لما عرفنا الشعراء. طبعاً هناك وجهة النظر الأخرى أعطاهما حقها العلاقة بين الداخل والخارج تبقى موضع جدل، والشعرية والشاعر كلاهما بحاجة إلى الدراسة. لكن يبقى السؤال: لماذا أهمل واحداً من كبار النقاد مثل رولان بارت؟ الأستاذ نديم نعيمة ما أسميته ما بعد الحداثة هو الجيل الحالي، جيل السبعينات والثمانينات والتسعينات، وقلت أنه لم يصف موقع في سلفية جديدة، والواقع أنه اتجه اتجاهًا آخر فقطع ما بينه وبين جيل الرواد، وما بينه وبين التراث، واندفع إلى قصيدة النثر فانقطعت صلتهم بالمتلقي، وأنت تتهم النقد بأنه لم يستطع أن يحول بين التكرار أو السلفية الجديدة، وأن يحولها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق، ولكنهم يقولون إن ما يكتبونه هو انبثاق وتجسيد لرؤية شعرية كونية وكنت أتمنى ألا تتوقف عند جيل الرواد، لأن التحدي الكبير لهذه المؤتمرات التي تتناول الشعر الآن هو كيف نعيد الصلة التي انقطعت بين الشاعر المعاصر وبين المتلقي.. وشكراً.

الدكتور محيي الدين صبحي

أخشى القول إن الباحث أحمد درويش قد وقع في فخ التعرض الشخصي للشعراء المحدثين، والذي أوقعه في هذا الفخ منهجه التاريخي بدأ من أفلاطون وانتقل إلى العرب. من خلال تجربتي النقدية كتبت عن عدد من الشعراء المعاصرين كانوا أصدقائي، استنتجت أن الأنا الشعرية شخصية مختلفة كلياً عن الشاعر، لذلك أرجو أن يوضع هذا الافتراض في الاعتقاد، والإسقاط شبه النهائي لمقولة أن الشاعر وشخصية الشاعر تدخل في الشعر وما شابه ذلك. الشعر أحياناً تعويض، أحياناً حلم، أحياناً صبرة، هو مختلف عن شخصية الشاعر الواقعية، فالبحت كله الذي قدمه يميل.. أعرج من هذه الزاوية.

بالنسبة لأستاذي الدكتور نديم نعيمة أراد أن يكتب بحثاً - أنا أتحدث عن النص المكتوب وليس عن التلخيص، لأن التلخيص مغل بسبب الوقت وهذا لا دخل لنا فيه ولا الأستاذ نعيمة - بنى الدكتور نعيمة بحثه على جمع كل عناصر الشعر ووضعها في الرؤيا، أولاً لم يعرف الرؤيا خلال كل البحث وباعتبار أنني ألفت ثلاثة كتب بالرؤيا أستطيع أن أعطيها تعريفاً في سطر واحد: الرؤيا هي القدرة الفنية على إنشاء عالم مغاير ومواز للعالم الواقعي. بعد ذلك يطابق بين الرؤيا والقصيدة، القصيدة ليست هي الرؤيا بدليل أنه يمكن استخلاص الرؤيا، ويبقى بالقصيدة عناصر الجمال واللفظ والمعنى والإيقاع.. وكلها تحتاج إلى تحليل، ثم يطابق بين القصيدة والوحي وأنا ليس من منطلق ديني.. لا، كل النقد منذ «لون جينوس» لأن يفصل فصلاً نهائياً بين الخطاب الديني والقول الشعري. والنقاد العرب كانوا في منتهى الموضوعية والذكاء. القاضي الجرجاني له نص - وهذا قاض - وكان زعيم المعتزلة في عصره، يقول: إن الشعر غير الدين والمذهبان متباينان.

ثم يطابق بين الشعر والأسطورة.... الأسطورة حكاية يمكن نقلها بين عدد من الشعوب، ولا تنتقض بالترجمة أو بالنقل أي هجرة الأسطورة، في حين أن الشعر مقيد بلفظه، وأكثر من ذلك، واللغة تستخدم الشعر لتتجلى، في حين أن الأسطورة تستخدم اللغة لتعبر عن نفسها، وأخيراً يحول مهمة النقد إلى استخراج الرؤيا، إذا وضعنا هذا مع توحيد الخطاب الديني والخطاب الشعري فسيرجعنا لعصر الشروح، أي أن الناقد مهمته أن يستخلص الرؤيا، حيث يشرح النص ويبين المعنى، هذه دعوة لنقد متخلف، فلو رجعنا إلى تراثنا وجدنا العرب يفصلون بدقة بين النقد الأدبي وما أسموه إعجاز القرآن. النقد الأدبي أن تبين عناصر النص وتحكم عليها وتسقط القصيدة، وتحكم عليها وتبين معانيها.. عند تحويل النقد إلى استجلاء الرؤيا معناها أنك اقتصر على مهمة الشارح، وقدست النص....

رئيس الجلسة - الدكتور إبراهيم أرجو أن تنتبه إلى الوقت أخي محيي..

الدكتور محيي الدين صبحي نعود إلى قضية إعجاز أي جعل الشعراء أمراء الكلام..

النقاد العرب حافظوا على حرية النقد ليس من باب القداسة أقصد ليس فقط لتقديس القرآن.. وإنما المحافظة على حرية الناقد في أن يستسقط ويستجود، فإذا طُبّق منهج الإعجاز على النقد سقط النقد.. وشكرًا..

الدكتور محمد لطفي اليوسفي

أريد أن أحيي الباحثين لأنني عندما استمعت إلى هذين الباحثين أدركت أن في الثقافة العربية اليوم ثمة بحثًا عن سؤال جديد. أي ثمة رغبة جارفة لدى البعض هنا وهناك في الوطن العربي لارتياح مناخات جديدة، وصياغة أسئلة ربما ستبعدنا عن التطبيق المدرسي الذي نمارسه هذه الأيام بدعوى أنه حدائثة. ولكنني مع ذلك لاحظت في البحث الأول أن قضية التعامل مع القديم العربي مزلق من المزالق الخطيرة التي كثيرًا ما نتردى فيها، ذلك لأننا أبرياء، وأبرياء كثيرًا.

ذكر الدكتور درويش أن القديم العربي قرن الشعر بالشيطان أي أنهم إذ قرنوا - وقد ذكر الدكتور درويش ذلك - الشعر بالشيطان، المسألة ليست بسيطة، إن الشيطان هذا الخارج والشعر خروج، وفي (المقامة الإبلية) نجد الشيطان في الفلاة في مكان يشبه الجنة تقريبًا، نفس الشيء، سنجده فيما يخص الشعر، ويبدأ الجاحظ مؤلفه «البيان والتبيين» بالحديث عن فتنة القول ويستعيز بالله منها، والفتنة في نهاية التحليل خروج، خروج من الوعي أي ما تعتقد الذات أنه صميمها إلى اللاوعي، خروج نحو المخالف والغريب، ضد هذا الخروج وقف العرب القدامى، بعد أن دجنوا النصوص واحتووها، احتووا الشاعر، واحتووا الشعر وقتها أولوا الشعر أهمية، واعتقد إن غاب عنا هذا نكون ضحية للأسلاف، لأن المطلوب منا اليوم - في رأيي - أن نناقش هذا القديم قصد تمثله ومفارقته فيما بعد، ولا يمكن أن نفارق القديم العربي ونشرع في ابتناء أنفسنا إلا متى تمثناه وتمثنا الخلفية التي يصدر عنها، ولذلك أيضًا لاحظت أن الحاضرة الثانية - وقد سعدت كثيرًا بهذا الكلام - أنها تلح على أن الشعر العربي المعاصر - أي ما كتب اليوم من شعر - الشعر الذي ادعى مواصلة القديم، هو الذي خذل القديم العربي، أما الشعر الذي أعلن القطع مع القديم وهدمه هو الذي وقع على بعض أسرار قوة القديم

وحاول أن يأتي كحلقة تنام لهذا القديم وتغاير معه في الآن نفسه، من هذا المنظور - واعتقد أنني امضي في هذا التوجه - يعني بصراحة أتكم بإعجاب كثير -الرؤيا من هذا المنظور وحسب ما فهمت أنها تعني أن القديم العربي مازال مرمياً على الطريق هذه المرة، والقديم العربي يشتغل على نحو رمزي، نحن عندما نقرأ - مثلاً - (كليلة ودمنة) نفهم جيداً أن البقر لا يتكلم لذلك نقرأها في رمزيتها، أما حين نقرأ قصة جميل، أو قصة عمر بن أبي ربيعة ننظر فيها على أنها حقيقة، والحالة أنها تشتغل كحكاية، إنها رموز محببة، مرمية، وهذا أمانة على أن الثقافة العربية مازالت لم تستكشف بعد، ونحن أجهل الناس بها، والشعر العربي في وجه التحديث على الأقل مضى على هذه الدروب، دروب استكشاف القديم العربي، وإدراجه في الذات، وهذا يعني أن ما يجب أن يفعل في رأيي ما زال يجب أن يفعل.. يعني هذا أن فسحة أمل ما زالت أمامنا، وشكراً..

الدكتور محيي الدين اللانقاني

هما ملاحظتان قصيرتان، وأعد باختصارهما أكثر، الأولى عن مداخلة الدكتور نعيمة (الشعر العربي والشعر المكتوب بالعربية)، والثانية عن (معرفة المهجرين بالتراث)، الحقيقة هناك تجربة الشعر المكتوب بالانجليزية، يعني الآن لايقولون في الغرب شعر كندي مكتوب بالإنجليزية ولا استرالي مكتوب بالانجليزية ولاحتى أمريكي، إنما كندي واسترالي وأمريكي، ونستطيع أن نسميه شعراً مهجراً، أو شعراً أفريقياً، أو أي شيء آخر، أما أن نبدا بهذا الفصل بين شعر عربي وشعر مكتوب بالعربية، فإننا نضع أنفسنا في مأزق حقيقي، لأن حتى عربية شمال أفريقيا في بعض كتاباتها تختلف عن العربية المشرقية وهذه قضية عويصة أخرى.

بالنسبة للمهجرين هناك حكم متداول في كتب الذين كتبوا عن الأندلس كالدكتور الاشتري وخفاجي ومجاهد وعشرات آخرين، يلحون على هذه القضية بأن أهل المهجر كانوا على معرفة جيدة بالتراث، وهذا حكم - اسمحو لي - أن أشكك به من خلال النص، فما وصل من النصوص المهجرية لا يكشف ولا يوضح تلك المعرفة العميقة بالتراث، وحينما نسمع (عبر) وبعض الأساطير والشخصيات التاريخية فهذا على طريقة أهل الصحافة وعذراً إذا اتهمت قبيلتي، فهناك من يحفظ عناوين عامة دون أن يذهب إلى العمق، أما معرفة المهجرين بالتراث فهي متواضعة إلى حد كبير، وشكراً .

أولاً أحيي الباحثين وصاحبيهما الكريمين، وعندي إشارتان إلى البحث القيم الذي تفضل بتلخيصه أخي الدكتور أحمد درويش. البحث ينطلق من مقولة رد النص إلى صاحبه، وهو ليس بالمنطلق الوحيد ولكنه منطلق مشروع وهو يقيم هذا المنطلق على محور رئيس وهذا المحور هو ما يسمى بفكرة الإلهام، وقد عرض من خلالها لمقولات أفلاطون، ومن بعده كلام العقاد في الطبع والشخصية وما إلى ذلك، مما لا حاجة إلى ترديده مرة أخرى. كنت أتمنى أن يقترن بجلاء هذا الوجه جلاء وجه آخر وهو نظريات فيلق كامل من المنظرين والشعراء العرب الذين بدأوا يتحدثون منذ أوائل الربع الثاني من القرن العشرين عن فكرة شاعت فيما بعد وهي فكرة التنقيح والصياغة لذات الصياغة، والنص لذات النص، وهي أفكار لا أريد أن أخوض في سردها، فكثير إن لم تكونوا جميعاً تعرفونها، ولكنني أحيل الأخ أحمد درويش إلى مقدمة سعيد عقل للمجدلية سنة 36 أو 37 وصلاح لبكي في لبنان الشاعر وكذا وكذا، ممن يرون أن القصيدة تجارب موصولة تتوصل - كما يقول سعيد عقل - إلى فلذات إلى مجموع إيحائي يعطل بتعددية الأصوات وعي المتنوق، في هذه الحالة لن يكون عنوان الجزء الثاني من البحث: شخصية الشاعر سيكون العنوان: لاشخصانية الشعر، حبذا لو كان هناك بعض الضوء على هذه الزاوية المقابلة للزاوية المنطلق التي انطلق منها أخي الكريم الدكتور أحمد درويش.

الإشارة الأخرى: أثني فيها ما لاحظته الأخ الدكتور ماهر حسن فهمي من أن البحث أنفق جملة غير قصيرة من صفحاته للحديث عن تاريخية فكرة ربط النص بصاحبه في التراث العربي القديم، وقد كان أولى بالبحث وصاحبه أن ينفق بعض ما أنفقه في هذا السبيل... أن ينفقه في إلقاء ضوء ولو سريع على بعض المنظرين المحدثين الذين - أيضاً - ربطوا ما بين النص وصاحبه ورأوا أن النص هو وثيقة أو عبارة عن وثيقة نفسية يُسلك من خلالها إلى تحليل نفسية الشاعر، ورد حتى بعض التراكيب والجمال والصور الشعرية إلى نظائر في نفسية الشاعر، ولا أفيض في هذا يكفي أن نذكر اسم الراحل استاذنا محمد خلف الله أحمد والأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل في «التفسير النفسي للادب» وشكراً.

سبقتني الزميلان الدكتور ماهر حسن فهمي والدكتور محمد فتوح إلى ما كنت سأقوله من أن هذا البحث - على قيمته الممتازة - إنما أنفق وقتًا أو صفحات طويلة في النقد اليوناني وتوقف كثيرًا عند العقاد، ولكنني أريد أن أقف أيضًا عند فقرة قصيرة جاءت في آخر البحث كنت أتمنى لو بدأ بها لأنها - في رأيي - لب المشكلة ومحورها الأساسي إذ تتعرض للمعاصرة أي للزمن الراهن، وهو فيما يبدو عنوان المحاضرة، وهذه الفقرة على قصرها مكتنزة بالأفكار والأحكام حبذا لو فصلها الباحث في رده هذا اليوم عن طريق الحوار أو النقاش، ومن الأحكام والآراء التي تضمنتها هذه الفقرة:

(1) قلة الشخصيات المتميزة في الشعر الحدائي المعاصر.

(2) كثرة المنتسبين إلى الشعر بعد انهيار القيود والتخلص من وصاياات النقاد.

(3) اتجاه الشعراء الحدائين إلى موت جماعي أشبه بانتحار الأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة، وهذا ما أغضب رئيس الجلسة الدكتور إبراهيم غلوم فيما يبدو، ولكن هذا في الواقع تقرير من باحث جريء على الحدائين بصورة خاصة، ويبدو أن هذه النتيجة نفسها هي التي انتهت إليها الدكتور نديم نعيمة حينما قال: إن الشعر الحدائي المعاصر قد تحول إلى تراكمات بدون مرجعية، حبذا لو استطاع المحاضران الفاضلان أن يلقيا بعض الضوء على هذه القضية، وشكرًا.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

شكرًا دكتور منصور، مع ملاحظة أنني لم أغضب حقيقة، وإنما فرحت وتشاءمت من الصورة في نفس الوقت، فأنا كنت في الحقيقة بين رؤيتين فيهما حساسية شديدة نحو تشخيص حالة الرؤية وحالة شخصية الشاعر. نعود إلى الأخ الكريم الدكتور محمد عبدالمطلب.. فليتفضل.

تهنئة خالصة للباحثين الكريمين على هذا الجهد الطيب الذي قدمناه لنا في هذا الوقت، أبداً أولاً وأنا أوجه كلامي إلى الصديق العزيز الأستاذ أحمد درويش، وأشد على يديه كثيراً لأنه سار في خطوة منهجية صحيحة يجب أن تكون أمام أعيننا وهي أن نضع أساساً تراثياً لكل بحث جديد، لو أننا صنعنا ذلك لما دخلنا في متاهات العجمة التي نعيشها اليوم، ولما سرنا إلى كلام لا نفهمه فيما بيننا نحن المتخصصين فضلاً عن عامة المثقفين.

الملاحظة الثانية للدكتور أحمد درويش والتي تحدث فيها قبلي كثيرون، ولكن أضيف أن مسألة شيطان الشعر التي حاول البحث أن يوجهها وجهة مخالفة للدين مسألة فيها نظر كما يقال، والواقع أن شيطان الشعر هو ما يمثل لنا اليوم الخروج على المألوف، أن الشاعر نتاج أويقوم بعمل ليس كعمل الآخرين، ومن ثم كان الشيطان رمزاً لهذا الخروج الذي لا يمكن أن يرتبط بالبعد الديني، فمسألة القبلية أنت تعرف أن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما طلب من حسان أن يرد على كفار قريش قال له: اهجهم وروح القدس معك، لم يكن هنا شيطان مواجه أو معاون للشاعر، وإنما كان هنا روح مقدسة أو ملاك يساعده على ما هو فيه.

أما بالنسبة لبحث الأستاذ الدكتور نديم نعيمة فقد أثارت عجبني نقطة واحدة وهي قوله: إن شعراء الحداثة يفصلون بين الرؤيا وبين المعنى والمبنى، أو هو يفصل بين الرؤيا والمعنى والمبنى ولا أتصور رؤيا بدون لغة أو بدون صياغة ولا لظلت شيئاً غائماً عند المبدع، أنا لا يمكن أن أدرك رؤيا أو معنى أو دلالة.. إلا من خلال لغة هي معنى ومبنى، كذلك قوله: إن شعراء الحداثة لا يمتلكون المخلص الذي استحضره شعراء المهجر في أشعارهم، أقول لسيادتكم: إن شعراء الحداثة لم يستحضروا هذا المخلص لأنهم اعتبروا أنفسهم هم المخلصون لهذا الواقع، وتخليص هذا الواقع لم يكن بمحاولة علاج انجراداته، وإنما كانت بالتخلص منه تخلصاً كاملاً، بتدميره تدميراً كاملاً وإنتاج واقع جديد يوافق شروطهم التي اتفقوا عليها، هذه المسائل كانت هي ملاحظاتي السريعة وشكراً لحضراتكم..

أبدأ من حيث انتهى الدكتور ماهر حسن فهمي: كيف نعيد الصلة بين الشاعر والمتلقي؟.

الدكتور نديم نعيمة - في رأيي - قدم لنا رؤية وهو يتحدث عن (الرؤيا) وأعجبت كثيراً بطرحه أن يطلب من الشعراء - شعراء الوقت الحاضر - أن يكتبوا شعراً عربياً، لا شعراً بالعربية رغم اعتراض الدكتور اللانقاني. نعم إن القضية هي هنا فعلاً، إن الركام الموجود في الدواوين وفي المجموعات وفي الصحف هو كلام مكتوب بأحرف عربية وينطق بكلمات عربية ولكنه لم يؤد إلى نتائج عند المتلقين، عند الشعب، عند الأمة من المحيط إلى الخليج، لماذا؟ لأنه لم يعبر ولم يكتب كشعر عربي، لم يستلهم القضايا التي تحسها الأمة العربية، لم يستلهم النبض الحقيقي المطلوب والذي يدور في المسكوت عنه جماهيرياً لانقدياً.

إن فأننا بكل إعجاب وبكل تقدير أثني وأدعو إلى أن نناقش من جديد: كيف يصل المبدعون والخطاب الشعري، الخطاب الأدبي، الخطاب النقدي؟ كيف يتحول من مجرد اللقائات والكلمات التي تدور بين الأكاديميين وفي الحلقات المغلقة إلى كلام فاعل في الحركة على اتساعها من المحيط إلى الخليج.

شكراً مرة أخرى للدكتور نعيم، ولا سؤال لي، وإنما أرجو أن يتواصل هذا المد، وأن ندعو - فعلاً - إلى أن نكتب كلاماً عربياً، وأن نعيد للعربية صدقها، وصدقها، ويكفي الزيف وشكراً.

الدكتور ياسين الأيوبي

ملاحظتي تتلخص بالتفاتين اثنتين: أولاً: نحو السيد الدكتور أحمد درويش، الذي وقع في تعميمين مبالغ بهما كثيراً، عندما قال في نهاية بحثه صفحة 23 «ولولا هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة البحري له». أرجو أن يخفف الدكتور أحمد من هذا التعميم أو هذا الإطلاق، فأبو تمام لم يهدم، والبحري لم يبن، بل في رأيي كلاهما بنى، وكلاهما

طور وتابع، فأبوتام كانت له منهجية في نقد الشعر وفهمه وكذلك البحري، واعتقد أن هذا من التسرع، أو من خطأ طباعي إن أحسنت الظن.

والافتاتة الثانية نحو الأخ الدكتور نديم نعيمة في تعميمه - أيضاً - عندما رأى أن الشعر المكتوب بالعربية هو في 90% أو في معظم ما جاء هذا أيضاً نقد طاع أو رأي طاع، أرجو أن يخف وأن يعتدل لدينا شعر كثير عربي، ولدينا شعر كثير بالعربية، وأنا مع من شد على يدك وقال: كم نحن بحاجة إلى شعر عربي أصيل، لا شعر بالعربية، التعميم الآخر الذي وقعت فيه أخي الدكتور نديم هو أيضاً: المبنى والمعنى في الرؤيا والبلورية، وأنتهز هذه الفرصة لأهتك على تعريفك للشاعر تعريفاً شعرياً فنياً عندما جعلته بلورة تمتص اشعة الشمس فتكون القصيدة، هذه النواحي يجب أن نفهم جيداً عندما نتصدى لنقد أو لإبداء رأي.. يجب أن نأخذها بعين الاعتبار وأن لا نعمم وأن لا نطلق.. وشكراً جزيلاً.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

شكراً جزيلاً على هذه الملاحظات، والآن في الحقيقة ليس بوسعي أن أختصر ما قيل وإنما أرى أن الزميلين قد سجلا الملاحظات، وسأعطيها الآن الفرصة للتعقيب على ما جاء من مداخلات، وأرجو ألا يتجاوزا الوقت المخصص لهما، ما بين السبع وعشر دقائق - ونحن الآن في الحقيقة التزمنا بالوقت وهذا شيء جميل، في الوقت أضافت مداخلتكم مسائل جميلة للورقتين. نبدأ بالعودة لصاحب الرؤيا الأولى الدكتور أحمد درويش ليتفضل بالتعقيب.

تعقيب الدكتور أحمد درويش

شكراً للسيد رئيس الجلسة، وشكراً لكم على ملاحظاتكم القيمة، وأعد - يعني - مكافأة على حسن هذه الملاحظات إلا أساهم في تأخير الغداء، وسوف أختصر من الدقائق العشر بعضها ذلك لأنني أومن أولاً أنه ليس من طبيعة مثل هذه اللقاءات ولأمن مهمة المحاضر الذي تُوجه إليه من زملائه وأساتذته ملاحظات أن يخرج وقد صفى

الحساب، ورد على كل ملاحظة بمثلها، فنحن لسنا هنا لكي نخرج متفقين على رأي واحد كما ترددت هذه العبارة مرات كثيرة. بل إنني أعتقد - كما يقال عادة - إذا كان الصوت الموافق يحسب في رصيد صاحب العمل السياسي فإن صوت المعارض ربما يكون أكثر فائدة لصاحب العمل الفكري، ومن هذه الناحية فالأصوات التي تمحص وتناقش وتعارض أيضاً تضيف إلى الفكرة المطروحة قوة وعمقاً، وأنا أرى أن الذي يمكن أن يسعد الإنسان به أن طرح الفكرة فجّر هذه الملاحظات التكميلية العظيمة لأبعادها، وحتى إذا كانت بعض الأصوات رأت أن هناك مقدمات طويلة امتدت في البحث عندما تحدثت عن التراث فإن أصواتاً أخرى عايدلتها بأن رأت أنه لا بد لنا من أسس تراثية ونحن نتحرك في مجال كالشعر لا يمكن أن نبدأ فيه الحديث من جديد كل مرة، وأنا أعتقد أنه لولا إثارة هذه المقدمة لما استفاد الإنسان من ملاحظات مثل ملاحظات الدكتور عبد الله حمادي في حديثه عن أنواع التخرّيج التي أضافت إلى بحثي أشياء كثيرة وملاحظات الدكتور محمد لطفي اليوسفي في تخرّيجه لمعنى الخروج بين الشيطان والتمرد والشاعر، وملاحظات الدكتور محمد عبد المطلب وغيرها من الملاحظات التي جعلتنا نحاول أن نجعل النقاش يمتد على أساس سليم، ربما أيضاً العرض الذي كان موجزاً إلى حد بعيد قد أحدث بعض اللبس في أنني أشرت إلى آراء فسرهما البحث بطريقة أخرى، فانا لم أقل أبداً إن الشعر وثيقة تمثل حياة الشاعر، بل إنني طرحت هذا الرأي وناقشت سلبياته وإيجابياته وبيّنت أنه إلى أي حد كان في فترة من الفترات مطروحاً على ساحة النقد الأدبي عند العرب المعاصرين. وأنه لم يكن هو ممثلاً للرأي السائد كانت هناك آراء - وما تزال - يمكن أن تعدل من ذلك المسار، وأنا أيضاً لم أغفل - إلا بقدر ما سمح الوقت - الإشارة إلى آراء الباحثين في النقد النفسي أو إلى آراء «بارت» أو غيره، فطبيعة البحث الموجز في صفحات معدودة تحتم أن نثير رؤوس المسائل ليس أكثر.

ولا شك أن بعض التخفيف من حدة المصطلح أحياناً كالتخفيف الذي اقترحه الدكتور المسدي في إحلال الجدلية بدل الصراع شيء مفيد جداً أيضاً في أن ترشّد من لغة النقد عندنا، وكذلك التخفيف الذي تكرم الدكتور ياسين الأيوبي فطره بإحلال أمور .. بدل هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة الباحثي له، وأنا معه في أن المسألة ليست خطأ مطبعياً، وإنما هي حماية الخاتمة عندما نريد أن نجعل العبارات فتأخذنا رغم أنوفنا إلى مسائل أخرى، لكن جوهر ما يلفت النظر أيضاً هو - هذه الخاتمة المختصرة التي تقترب

منها في حذر وهي فكرة التشابه في النتاج المعاصر في العقود الأخيرة بين مجمل الشعراء المعاصرين ولا أقول كل الشعراء المعاصرين، والملاحظة التي نحس بها جميعاً وهي أن شخصية الشاعر تختفي شيئاً فشيئاً على حساب المنتج الجديد. وأنا لاحظ أيضاً ونحن جميعاً ننتمي إلى فكرة مناقشة الحركة النقدية الحديثة ونتاج الإبداع الحديث، نحن نتجراً شيئاً فشيئاً على مناقشة واقعنا، وذلك شيء نود أيضاً أن يحتمي بعضنا ببعض في مناقشته، أنا أظن الآن أنه لم يعد بيننا من يسمون نقاداً حدثيين مائة في المائة، ونقاداً آخرين يوسمون بالتخلف. ورئيس الجلسة التي يتهم أنه حدثي هو الذي سمح لي أن أقول العبارة الأخيرة في وقت إضافي من عنده.. لكن الذي ينبغي أن نحس به، أننا حقيقة لا يمكن أن يستمر النتاج الأدبي العربي المعاصر بهذه الطريقة التي نحن عليها ويؤدي إلى طريق جيد، أنا لا أظن أبداً أن كمّاً من النتاج يتربد الآن في المشرق والمغرب ونحن الذين نُعنى بالنقد وبعضنا يدرس طرقه، وبعضنا يتصل باللغات الأجنبية ونحن لا نفهم ثلاثة أرباع ما يقال، هذه حقيقة علينا أن نعلنها ونحن أحياناً ندخل بمناهج نقدية لكي نغطي بها واقعاً معيناً، ويتحول المنهج النقدي إلى هدف بذاته كأننا نتحدث عن (نقدية النقد) وعن أن له نوعاً معيناً من الحركة بصرف النظر عن أي شيء يوصل؟ نحن الآن محتاجون إلى إعادة في أمورنا، منذ ربما سنوات أكثر كنا نقول: إن التجربة تحتاج إلى تشجيع، لكننا الآن محتاجون - قبل أن تتكلس الرؤى وقبل أن يصبح الرأي الذي كان قابلاً للمناقشة أمس مسلماً به اليوم - محتاجون بالفعل إلى إعادة النظر في إلى أي حد يستمر الكم الهائل من واقع النتاج الأدبي المعاصر وهو يوغل يوماً بعد يوم، وعاماً بعد عام في أجواء خاصة به تقريباً، ويتعلق حوله فترة بعد فترة مجموعة أيضاً ممن يمكن أن يتهموا بأنهم نقاد هذه الطائفة فقط، النتاج الأدبي العربي المعاصر ملك لنا جميعاً، ونحن جميعاً نستطيع أن نتقدم كلٌّ بقدر من مراجعة النفس أكثر، ويقدر من التسامح أكثر مع ما كان يظنه من قبل... رأياً مقابلاً أو اتجاهاً مغايراً، وأظن أن مجرد طرح هذه الأمور وإثارة النقاش حولها بذلك القدر من الجدية يجعلنا - ربما - نعود غداً من لقائنا كل إلى موطنه وعلى الأقل الفكرة التي كان يعتقد أنها غير قابلة للمناقشة يمكن أن يقول: لم لا، لم لا نترشد الأمور في اتجاه أفضل؟ أولم لا نتقدم نحو المحور الذي كان يظن أنه مرفوض بالكلية؟ شكراً لكم.

شكراً سيدي الرئيس، إنني أنتمي إلى أسرة أدبية قال أحد رعايها: «من غريل الناس نخلوه»، وإنني أشكر الحضور لأنني كنت أتوقع أن أنخل أكثر مما حصل.

في الواقع إن ردي سيعتبر على ثلاثة محاور، المحور الأول: هو أنني أعتبر التراث، تراث العربية الذي هو راسب تحتها في امتدادها الجغرافي في الوقت الحاضر، وإنني إذ التفت إلى هذا التراث الذي أسميه التراث العربي أرى أنه يمتد أبعد من أي تراث آخر في التاريخ، إنه يمتد تراجعاً حتى آدم، إننا أبناء هذا التراث، من ناحية أخرى إن هذا التراث - الذي أسميه التراث العربي - يختلف اختلافاً جوهرياً في نظرية إلى الوجود عن أي تراث أعرفه في العالم، لا أقول إنه أفضل أو أسوأ ولكنني أقول: إن تراثنا مختلف في نظريته إلى الوجود، فثمة تراث غربي مثلاً انطلاقاً من اليونان الذين كانوا يرون بأن العالم ثنائي، إنه صورة ومادة .. واقع ومثال، وبالتالي يستطيع الغربي المنطلق من التراث اليوناني أن يفصل بين العالمين، عالم الفيزيقا وعالم الميتافيزيقا، وأن يعلمن إذا شاء إلى غير ذلك، في حين أن التراث المشرقي البعيد يعني الهندي الصيني إلى آخره .. يرى الوجود وحدة ولكنه يرى الخلاص في أن ينتقل الإنسان من حركية الدائرة، من حركية العالم الخارجي إلى سكونية المحور. أما تراثنا نحن، التراث العربي فنظريته إلى هذا الوجود منذ الأساس هي أن هذا العالم مجروح، له قسم عديم، وله قسم ساقط، وأن مهنة الإنسان - على ما يبدو - منذ آدم حتى اليوم إنه شغل إنساننا الشاغل في عميق تراثه، كيف يرد اللحمة إلى الجرح؟ فإما أن نهبط بالعلوي إلى السفلي فنصعده، أو أن نرتفع بالسفلي إلى العلوي أيضاً فيلتئم الجرح. إنه دائماً نوع من عبور البحر الأحمر، وبالتالي فإن إنساننا من خلال هذا التراث إنسان مجروح وإن مهمته هي: كيف يلوم هذا الجرح؟.

لذلك اللغة عندنا أنها تأتي من الكلم. يعني: اللغة في نظرنا هي ليست اللغة الحرف، بل هي اللغة الإنسان.. الإنسان المجروح، من هنا أتحدث عن أدب بالعربية وأدب عربي. الأدب العربي ليس بالضرورة أدب كلمة عربية بمعنى الكلمة الحرف، بل هو أدب عربي بمعنى الكلمة الجرح، كلمة الإنسان المجروح، إنساننا مجروح، ولا حيلة لنا في أن تراثنا يختلف عن أي تراث آخر في أنه تراث نبوي، ليس من تراث آخر نبوي كمثال هذا التراث

العربي الذي ننتمي إليه. من هنا خطورة أن نحكم على الأدب العربي بمقاييس أدبية ونقدية غربية، أنا لا أقول ذلك من باب عنجهية قومية، أو شيء من هذا، أقول: إننا نستفيد من الغرب بطريقة تطبيق مقاييسهم التراثية على تراثهم الأدبي والفني والجمالي نستفيد كيف يطبقون ذلك فنتخذ من تراثنا مقاييس ونطبقها على إنساننا وعلى أدبنا بالطريقة نفسها، لا يهمني أن تكون قصيدة عربية قد ارتفعت إلى مستوى المعاصرة مثلاً فأصبحت توازي قصيدة لـ ت. س. إليوت أو لغيره من شعراء الإنجليز. إن شعر هؤلاء الأوربيين شعر عظيم لا شك ولكنني إذا ارتفعت بقصيدتي إلى مستواهم فإن القصيدة التالية، إن قصيدة الغد ستنبثق من قصيدته هو وليس من قصيدتي أنا، اللهم إلا إذا كان في قصيدتي ما تضيفه تراثياً.. نوعاً.. نكهة عن القصائد الغربية التي يقولها شاعر الغرب. لذلك أقول نحن أبناء شاعرنا أو أديبنا ابن تراثه فإن لم يأت بإضافة إلى التراثات العالية كنا عيالاً على تراث الآخرين، من هنا أتت - بالنسبة إلي - فكرة البللورة هذه، إنني أو إن أي أديب هو كالبللورة، هو الذي ينعكس فيه أو تنصب فيه أشعة التراث منذ آدم حتى اليوم فيعطيها بؤرة حارقة هي الأثر الأدبي، فهذه الأشعة قبل البللورة لم تكن حارقة إنها كانت تراثاً، وإنها بعد البللورة قد أصبحت حارقة، قد أصبحت تعني العصر، فإن لم يستطع أديبنا أن يعكس تراثه بحيث يحرق العصر بحيث يحرك العصر، كان أدبه لغوياً، من هنا حديثي عن أدب عربي بهذا المعنى وتمييز هذا الأدب العربي عن أدب بالعربية.

نحن مختلفون، مثلاً نحن نقول عن البيت الشعري إنه بيت، ولكن الإنجليزي يقول عن البيت الشعري إنه (LINE) سطر.. فهناك فرق بعيد بين رؤية الشاعر الإنجليزي للبيت في القصيدة الذي هو (LINE) بالنسبة إليه، وبين رؤيتي أنا العربي للبيت الشعري الذي هو بيت الذي يسكن، الذي يسكنه الأديب من داخل، فبحري بي وأنا أرى البيت بيتاً أن أعطي شعراً غير الشعر، نوع آخر غير الشعر هذا الذي يأتيه هو، من غير أن يكون في ذلك تعصب لقوم دون آخرين، أنا لا حيلة لي في أنني مختلف تراثياً وبالتالي نظرتي إلى الكون والحياة تختلف عن نظرته.

نأتي إلى قصة الشعر الحديث، أنا لم أقل إن الشعر الحديث لغو أو تكرار، قلت في أن شعراء الحداثة ينتمون انبثاقاً عن شعراء المهجر سواء أكان ذلك عن وعي أو عن غير

وعى، إنهم دخلوا الجرح الأكبر، الجرح الخلاصي ليس من قصيدة في الشعر المعاصر إلا وهي تعاني من جرح، وكثيراً ما كتب عنهم بأنهم الشعراء (التموزيون) أو غير ذلك، فإنهم ينزلون بالهتهم أو بما يؤمنون به إلى الأرض حيث يترمد الإله فيخصب التربة الساقطة ليرتفع بها إلى فوق. الذي عنيته أن وظيفة النقد أن تجلو هذه الرؤية وأن تجلو التحديات الشعرية بحيث يأتي شعراء ما بعد الحداثة ليعرفوا تماماً نوع التحدي الذي خلفه لهم الشعراء الأسبقون فيستجيبون لهذا التحدي وبالتالي يأتي عملهم انبثاقاً للذين أتوا قبلهم، وهكذا يصبح لتراثنا ولأدبنا الحديث تكاملية.. انبثاقية وليس تراكمية كالتي بدانا نعاني منها حتى اليوم.. وشكراً.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

في الحقيقة بالنيابة عن جميع الأخوة المشاركين أشكر الباحثين، أشكرهما حقيقة على هذه الإضافة التي أضافها كل منهما لأول موضوع من موضوعات المحور الثاني وهو «الخطاب في الشعر العربي المعاصر» اعتقد حقيقة أنها إضافة رغم أن هذا الموضوع قد عولج بعمق شديد من قبل نقاد كبار كالـدكتور محمد مفتاح والدكتور المسدي والدكتور جابر عصفور وغيرهم. وشكراً لكم جميعاً.. وشكراً للباحثين مرة أخرى.

هناك اقتراح أن تدمج الجلستان في جلسة واحدة فسيكون هناك أربعة متحدثين، ومادام الإخوة الحضور قد أبدوا موافقتهم فبإذن الله سنبدأ الندوتين الواحدة بعد الأخرى، فالندوة الأولى سيتفضل ويتحدث فيها الأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي عميد كلية الآداب بجامعة تونس الأولى، والأستاذ الدكتور الطرابلسي من النقاد والدارسين العرب المعروفين، ومن مؤلفاته: خصائص الأسلوب في الشوقيات، وبحوث في النص الأدبي، وتحاليل أسلوبية، والشرط في القرآن، بالاشتراك مع الدكتور المسدي وموضوع بحثه هو (مصادر الخطاب الشعري المعاصر الواقع، التاريخ، الأسطورة) .. فليفضل.

مصادر الخطاب الشعري المعاصر*

الدكتور محمد الهادي الطرابسي

لم تَرُق كلمة المصدر في الحديث عن مصادر الخطاب الشعري إلى مستوى المصطلح الدالّ على معنى محدد لا خلاف عليه. ذلك أنها قد تعني المؤثرات والرواسب الثقافية وتلتبس بالأدوات والمعدات بل وبمناسبات القول والموضوعات أيضا. ولعلّ الكلمة لا تخرج في الإستعمال عن أحد هذه المجالات:

مجال الأصول: فالمصادر أصول الشيء وأوائله قياسا على معنى المصدر في النحو - والمصدر في أصله مصطلح نحويّ - فكما أنّ المصدر في النحو - على المشهور - «أصل الكلمة التي تصدر عنها صوادر الأفعال» باعتبار «أنّ المصادر كانت أوّل الكلام»⁽¹⁾ فكذلك مصادر الخطاب الشعري أصوله وأوائله بمعنى الموادّ التي يصدر عنها. وهذه المواد قد تكون قواعد مجرّدة أو أصولا منهجيّة تصورتها أذهان الشعراء عند نشأة الشعر فجسّموها في نصوص شعرية كما قد تكون نصوصا أولى أو أصولا نصائيّة اتخذها الشعراء مثلا نسجوا عليه أشعارهم وساروا على منواله في كتاباتهم إذا ثبت أنّ تجارب الشعر نسلت جميعها من أصول منهجيّة أو نصائيّة معيّنة. فالمصادر بهذا المعنى تمثّل تصوّرات والنماذج الأولى التي أسست الخطاب الشعري المعاصر.

مجال المعدات: والمصادر هي أيضا المظانّ التي يستقي منها الشيء. فمصادر الخطاب الشعري المعاصر لا تخرج عن المدروس من أساليب الأداء ولبنات البناء وصور التعبير ومضامين التفكير بل وفنّيات الإحياء والتخييل أيضا. فالمصادر بهذا المعنى مصطلح فنيّ له معنى المعدات العامة التي تعتمد في عمل الشعر على اعتبار أنّ الشعر - مهما بلغت الإضافة الشّخصية فيه من أهمية - فإنّه يقوم أساسا على الإفادة من نقد الناقدين وشعر السابقين. وللمصادر بهذا المعنى مفهوم التراث عامّة أو صورة التراث الداخلة في رصيد الشاعر الثقافي والمتمثلة أساسا في الكتابات النقدية والمدونات الشعرية.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

مجال الملهمات: ومصادر الخطاب الشعري هي أيضا الملهمات في الإبداع بمعنى المنشطات أو القوادر وليست هي الأساليب والأدوات، ولا المعاني والموضوعات، ولا الأغراض والمقاصد. وإنما هي مصادر الإلهام أو الاستلهام كالواقع يبعث على التأمل، والتاريخ يدعو إلى الاعتبار، والأسطورة تدعو إلى التمثل، واللغة تجيء للإسعاف، والشعر يأتي للنجدة، فتجمع لها الأدوات من مواد اللغة والإيقاعات وتطرق بها المعاني وتحمل بالدلالات.

وإذا اخترنا أن نتحدث عن مصادر الخطاب الشعري المعاصر في معنى مصادر الإلهام كما عرضناها فلا يكون حديثنا مؤطرا بحدود تجعله ممكنا من الناحية العملية فحسب بل لأسباب علمية أيضا، ذلك أن الحديث عن المصادر بمعنى « المعذات » يجري اليوم تحت عناوين أخرى ويخضع منهجيا لاختيارات مغايرة، أما الحديث عن المصادر بمعنى الأصول والأوائل فبما أن يركّز على الأصول النصانية أو النصوص الأولى وهذا يدخل في الحديث عن الرصيد التراثي الذي يصدر عنه الشاعر في شعره ويرجع إلى مجال المعذات، وأما أن يتجه إلى البحث في الأصول المنهجية أو القواعد المجردة التي تصوّرتها أذهان الشعراء عند نشأة الشعر ألا أنه بحث غير مضمون النتيجة إن لم يكن منقوض الأساس أصلا.

فمصادر الإلهام عندنا هموم الشعر وأزمات الإبداع الغالبة على الشعراء المختلفة طبعا من شاعر إلى آخر أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى من الشعراء، ومصادر الإلهام ليست مواقع بإمكان الدارس أن يحصيها إحصاء نهائيا، ولا أن يضبط حد كل موقع منها ومداه، وإنما هي مجالات متنوعة مرنة الحدود متفاعلة العناصر متشابكة العمل لا يجوز القول فيها إلا بالظواهر البارزة والنزعات الغالبة، والعوامل الحاضرة منها أو الغائبة. فالتاريخ والأسطورة إن كانا متعارضين متناقضين لأن الواحد منهما ينفي الآخر إذ التاريخ يقوم على الزمان، والأسطورة تقوم على تحديه فإنهما قد يلتقيان في شعر الشاعر بل قد يستلهمان في النص الواحد استلهاما قد يكون أصل طرافة النص ومرجع خصوصيته وتمييزه. وكذلك تجربة الشاعر العقدي في حياته اليومية قد تكون صورة عملية من ثقافة له حافلة بأساطير الأولين وخرافات الأقدمين، كما أن تجربته في الحياة قد تدعوه

إلى قراءة الأساطير وأحداث التاريخ وتجارب الفنّ وغيرها من وجهة خاصة به فتلتبس في شعره إذا كتب روافد الإلهام حتى يعسر على الدارس تعيين المصادر وبيان الحدود فيها .

ولذلك فإنَّ أيَّ مخطَّط نضعه لدرس مصادر الخطاب الشعري لا يخلو من نقص ولا يسلم من عيب اللهم إلا أن يكون منطلق المنهج في التخطيط التمييز بين النظر والتطبيق أو بين العلم والعمل وإن كانت عمليتا التفق والتجريب تتزامنان في ذات الشَّعر ممَّا لا يمنع التأثير المتبادل بين العمليتين. لكننا نسلم بأنَّ أيَّ مخطَّط صالح يعتمد لغايات عملية يتوفر فيه الحد الأدنى من مقاربة الحقيقة.

فمصادر الإلهام - نظرا إلى جميع هذه الاعتبارات - يحسن أن يميَّز فيها بين نوعين: المصادر الثقافية الفنية والمصادر التجريبية الوجودية.

ويدخل في المصادر الثقافية عندنا العلوم ولا سيما التاريخ بما هو علم بالأحداث والمؤسسات وعواملها من الناس خاصتهم وعامتهم ينظر إليه في الوقائع المحقَّقة والتعاقب الزمنيّ. وتدخل فيها الأساطير بما هي خرافات ولذتها الخيالات، تناقلتها الأفراد والجماعات، ينظر إليها في تحديها الزمان والمكان وحينئذ إلى عهد البدايات، كما تدخل فيها اللغة، لغة الكتابة طبعاً من حيث هي نظام ومن حيث هي كلام أيضاً، وبما فيها من علامات تنتمي إلى رصيد لغوي مجرد وعوالم تفتح على مخزون ثقافي فكري وفني ومعرفي أصيل. ويدخل في المصادر الثقافية الدين بما هو معتقدات جاءت بها الرسل وبرهنت عليها المعجزات وجسَّمتها في حياة الناس العبادات والمعاملات وتدخل فيها أيضاً الفنون ولا سيَّما الشَّعر بما هو صور مجسَّمة لازمة الإبداع تستلهم منها صور مماثلة أو مغايرة وبما هو نصوص تتولَّد منها النصوص على مسلك مخصوص، كما في المعارضات والمناقضات والمواردات، أو على وجه العموم كما في سائر الكتابات.

وتدخل في المصادر التجريبية تجربة الإنسان انطلاقاً من تجربة الذات، ذات الشَّاعر في نشأتها وتكوُّنها وأطوارها ومشاعرها وأفكارها وآمالها وآلامها... وانتهاءً إلى التجربة الدينية التي تجلِّبها علاقة الشَّاعر بالرحمان من خلال العقيدة والسلوك والأخلاق مروراً بالتجربة الاجتماعية وعلاقة الشَّاعر بأخيه الإنسان، وأهم ما في ذلك علاقة الشَّاعر

بالمرآة تضاف إلى ذلك تجربة المكان ممثلاً في الطبيعة وتجربة السلطان كما تعكسها علاقة الشاعِر بالحاكم والسلطة ومواقفه الفكرية ونزعاته الإيديولوجية.

هذا المخطّط بمقتضى ما فيه من عموم وشمول صالح لدراسة مصادر الإلهام في الخطاب الشعري القديم والحديث، إلّا أنّنا سنقتصر في هذا العمل على بحث استلهاَم الأسطورة واللغة والشعر في الخطاب الشعري المعاصر لما يحف بها من إشكال في الأذهان وما تميّز به من خصائص في التوظيف.



إنّ الأساطير من أهم مصادر الإلهام في الشعر العربي الحديث. لم يستلهمها كثير من رواده إلّا في طور متأخّر من أطوار تجاربهم الشعرية وبقيت إلى الآن غائبة في تجارب كثيرين غيرهم ولكنّها ظاهرة ما فتئت تقوى من جيل إلى آخر ونعتقد - وهذا ما نخشاه - أنها ستُسيطر في القريب العاجل على العملية الشعرية بوجهيها الإبداعية والنقدية أيضاً، لأنّ الخطاب النقدي الحديث - وقد ارتكز قسط كبير منه على تجربة السيّاب، الشعرية - هو الذي حفّز الهمم إلى الأساطير وبعث الحنين إلى أشعار بعض أعلام الشعر قبل السيّاب كالمازني والعقاد والياس أبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلي محمود طه وقد نزعوا في بعض أشعارهم نزعة أسطورية.

فلعلّ الأسطورة في العهد الحديث ظاهرة نقدية غالبية على الخطاب النقدي أكثر من كونها ظاهرة إبداعية غالبية على الخطاب الشعري. وبمقتضى ذلك ساد الاعتقاد اليوم بأن غياب المقوم الأسطوري في الشعر نفّص بل علامة على التأخر عن ركب التطوّر والتجديد، وتكوّن في نفوس الشعراء من المركّبات ما لا يبرّره علم ولا فنّ حتّى غدت الأسطورة من حيث هي مصدر استلهاَم أسطورة في خطابنا النقدي ولكن بمعنى جامع الترفّات والأباطيل لا بمعنى إكسير الخلق والإبداع في الأقاويل.

والحال أنّ مصادر الإلهام - على اختلاف أنواعها - لا تتفاوت في الأهمية وليس في الشعر من شرط يقضي بضرورة استلهاَمها جميعاً أو استلهاَم مصادر بعينها أكثر من غيرها، فرغم أن بعض مصادر الإلهام يتيح من الإبداع في ظروف ما لا يتيح غيرها

فإنَّ الإبداع يحقق في ظروف أخرى بغير المصادر التي يعتقد أنها أولى في الاستلهام من غيرها وأقرب إلى تعييد المسالك إليه.

فغياب الثقافة الأسطورية من رصيد الشَّاعر لا يعني في حدِّ ذاته نقصا في أدواته أو معدَّاته أو روافد مشاعره وأفكاره وموضوعاته لأنَّه قد يتوفَّر من المناهل الثقافية الصالحة ما يغنيه عن استلهام الأساطير، فليست الأسطورة - عندنا - مصدر الإلهام الجامع كما يعتقدون.

وإنَّ في الخطاب النقدي الحديث عن الأسطورة أوهاما أخرى أخطرها أنَّه خطاب يستند إلى تاريخ استلهام الأسطورة في الثقافات الأجنبية وهو تاريخ منقوص لم يشمل استلهام الأسطورة في الثقافة العربية والشعر العربي الحديث بالخصوص.

وإذا كان هذا السلوك غير مستغرب من دارسي الغرب الذين تعودوا القفز على عطاء الحضارة العربية الإسلامية في شتى الميادين فيما أخرجوه على أنه تاريخ عام، فإنَّ غفلة نقَّاد العرب - وشعرائهم أيضا - عمَّا في تراثهم من إضافة للثقافة الإنسانية غير مقبولة، والآ فهل الأسطورة غريبة عن دنيا العربية كما يزعمون؟ وهل لا يُعتدَّ إلا بما ترك الإغريق والرومان والفراعنة وغيرهم من الأقوام غير العربية؟ لقد ولَّى عهد القول بأن ليس للعرب أساطير وأن ليس لهم «خيال اختراعي» وقد بيَّن ذلك الباحث محمد عجيبة في أطروحته الجامعة في أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها بما يكفي من الحجج والأدلة والنصوص فانتهى - وهو محق - إلى القول «بأن أساطير العرب عن الجاهلية موجودة على عكس زعم الزاعمين إمَّا بدافع من المركزية الأوروبية التي بالغت في تقدير فضل اليونان واعتبرتهم مرجعا ومقياسا لكل شيء، أو بدوافع عقائدية أخرى... أو بحجة أن الدين الجديد قد عفى على ما قبله من الأساطير لاشتمالها على نظام عقائدي قام على محاربتها...» ومختلف فصول بحث محمد عجيبة - تقوم دليلا على «وجود أساطير إمَّا في شكل قصص سرديّة عن العرب القدامى قبل الإسلام وبعد ظهوره أو متجذّرة أشتاتا في شكل مفردات ميتولوجية تشي بأنها جزء من فسيفساء ضاع منها جانب وبقيت بعض الوحدات أو «الجداول» Paradigmes مُتبَّنة بوجود فكر أسطوري وصلتنا عنه بنى أسطورية تتمثّل في الصور والرموز المجسّمة لبعض النماذج.. وتتصل بمختلف مناطق العالم

بكواكبه ومظاهره الطبيعية وحيوانه الأليف والوحشي والخرافي وبأبطاله الأسطوريين أو شبه الأسطوريين مؤسسي الحضارة وأسبابها وواضعي سنتها وأعرافه⁽²⁾

وفي الخطابين النقدي والشعري العربيين غفلة أيضا عن تجارب كثير من الشعراء المحدثين استلهموا فيها الأساطير الخاصة أو الأجواء الأسطورية العامة لم يشملهم التاريخ ربّما لأن العادة السائدة في تاريخ الأدب العربي تقضي باستثناء واقع المغرب العربي لغلة الإلام بما يظهر فيه والآكف لا تذكر تجربة أبي القاسم الشّابي وهو من هو في تأسيس الشّعر الحديث، وإن كان الشّابي نفسه من أوائل من نفى أن تكون للعرب أساطير كأساطير يونان...؟ وقد تأكّد اليوم « أن النصيب الأوفر من أغاني الحياة » أنشودة ماض بعيد وسورة أزل قديم « أنشودة وسورة تنطقان عن الحنين إلى البدايات والشوق إلى الأصول، بدايات هي الزمن الأسطوري الأمثل وعود إلى الأصول هو هاجس أسطوري بل هو الأسطورة الحاضرة للأساطير جميعا بل هو ضرب من الأسطورة الأجمع Archimythé.

والأساطير « هي في أخصّ خصائصها قصص البدايات وفضاء العود إلى الأصول»⁽³⁾

وممّا يفهم من غالب الخطاب النقدي الحديث - وهذا من الأوهام أيضا - أن الأساطير وقف على الأولين وإذا بنقد الشعراء ينبري إلى ما وظفوه من هذه الأساطير بتطبيق صورته القديمة كما هي أو بتحويلها أو باستلهاها عناصر منها دون البقية والحال أن الروح الأسطورية تقوم على التولد إلى ما لا نهاية له والتكاثر لا على تجمّد القوالب الجاهزة والصورة البارزة.

فالحقيقة أننا « لا نكاد نعدم في أيّ مجتمع من المجتمعات الحديثة أساطير صريحة أو مقنّعة، فالأساطير والفكر الأسطوري « لا يتصل بالماضي فقط. بل لعله أن يكون جزءا لا يتجزأ من كيان البشر يتجلّى في ثنايا ما يقدّم من نماذج ورؤى سياسية أو علمانية أو حتى أدبية وشعرية»⁽⁴⁾

ثم إنّ الأسطوري ملازم للشعر فلا يتصوّر أن يقوم شعر قديم أو حديث دون روح أسطورية أي دون حنين من الشاعر إلى عهد البدايات في الخلق والتكوين، والشاعر لا

يتولى عملية الخلق أو الابداع الأ من منطلق أنه يروم تجربة الخلق من جديد كما جريها غيره من السابقين ويجريها غيره من اللاحقين، وللتجديد في الشعر عندنا معنى تجديد الخلق لا خلق الجديد. ولذلك في كل قصيدة يبدعها شاعر حنين إلى زمن البدايات، بدايات الخلق والتكوين.

وقد يحلو القول قول بعض نقّاد الغرب «أنّ الأسطورة هي الشّعْر وإنّ الشّعْر هو الأسطورة». ويتجه النقد إلى سحب ذلك على الشّعْر العربي ولا سيما الحديث منه وذلك عندنا يصدق على عموم الشّعْر لا الحديث فحسب ولا الأجنبي دون العربي فالروح الأسطورية والشّعْر متلازمان بالمعنى الذي بيّناه لا بمعنى أن الأسطورة بمعناها الفني شرط في الشّعْر كما يتوهم أيضا لأنّ كثيرا من الشّعْر الجيد لا صلة له بالأسطورة بالمعنى الفني، ومنه ما لم تستلهم فيه الأسطورة إلّا في حدّ أدنى وهو مع ذلك ذو أسطورة عالية، مثل شعر نزار قباني الذي قري عنده استلهم اللغة والرّسم بالكلمات دون أن يكون قوي في شعره استلهم الأساطير.

فلعلّ مباشرة توظيف الأساطير في الشّعْر العربي الحديث لا تكون مفيدة الا بتصحيح هذه الأوهام واعتبار ان الأسطورة تلازم الشعر على أنه روح عامّة على صلة بمفهوم الشّعْر ومعنى الخلق والابداع، لا على أنه صور قديمة متحجرة، وان الأساطير أساطير الأولين وأيضا أساطير الآخرين، وأنها كذلك أساطير الآخرين من الأجانب وأساطيرنا نحن العرب مشاركة ومغاربة من الماضين والحاضرين والآتين أيضا.

والأسطورة واد جامع تصبّ فيه روافد كثيرة أهمّها الرأفد الابداعي والرأفد الايقاعي العام المتمثل في الموسيقى، والخاص المتمثل في موسيقى الشّعْر والرأفد التوقيعي المرتبط بتناسق الحركات والخطوط والألوان...إذ الموسيقى الأصل الجامع لعناصر التكوين والوجود يعرّزها الرأفد القدسي الديني والعقائدي والرأفد الصوفي والرأفد السحري.

ويتجه الخطاب النقدي الحديث اليوم إلى التمييز بين الأسطورة والاسطوري ويبدو لنا أنّ هذا التمييز تمّ عند الدارسين⁽⁵⁾ على أساس فرق ما بينهما في الدّرجة فالأولى اضيق من الثاني والثاني أوسع من الأولى، والأولى قصة مكتملة والثاني أمشاج متقطعة،

الأولى دليل ثقافة اسطورية عميقة والثاني دليل معرفة سطحية وأحيانا معرفة غير مباشرة بل دليل عدم معرفة أحيانا وعدم وعي.

لكن الفرق بينهما عندنا فرق في النوع لا في الدرجة، فالأولى أداة والثاني مصدر الهام مجرد، الأولى وسيلة عمل والثاني ظرف عمل وإطار انجاز، الأولى وسيلة أداة والثاني لبنة بناء.

وقد يعمد الشاعر إلى توظيف أحد المصدرين دون الآخر أو اليهما معا ولا مفاضلة، ولعل المتجه إلى الاسطوري أوفق...

واعتقادنا أن الفصل بين الاسطورة والأسطوري لا يكون مفيدا إلا إذا اصطالحنا على أن الاسطورة تطلق على ما هو جمعي والأسطوري يطلق على ما هو فردي شخصي أي المثال الذي يجمع فيه بين الرصيد الثقافي والنصيب الإضافي ممزوجين في صورة ابداعية واحدة.

والمهم في رأينا ليست طريقة استلهام الاساطير أكان استلهام أسطورة أم استلهام اسطوري بل المهم طريقة توظيف ما استلهم في نصوص الشعر - والاسطورة في اعتقادنا هي الشكل الأقصى من الابداع عامة لا من الأدب فحسب - لأن الأزمة الاسطورية أزمة ملازمة للحظة الابداع ولحظة الخلق ولحظة التكوين مهما كان نوع الفن: الشعر أم الرسم أم غيرهما من الفنون، ومما يدعم رأينا في أن استلهام الأسطوري أطرف في الشعر من استلهام الأسطورة، أن الأسطورة خطاب قصصي بينما الاسطوري نزعة في الابداع تأتلف من المقدس والانماط العليا والرموز النمطية والصور النمطية « ومن » الوحدات الاسطورية الدنيا Mythemes وهذه وحدات دنيا (كأسماء الاعلام وأسماء الامكنة والاشياء) تقطع من الاساطير وتفصل عنها، وكثيرا ما ينفرط عقد الاساطير في الشعر فلا يطفو منها على سطح القصائد سوى نثار من العلامات الميثولوجية⁽⁶⁾

فالنسق القصصي يُهدم في الشعر القائم على الاسطوري، ويُقضى فيه على تسلسل الاحداث ويُحدى فيه الزمان والمكان لفائدة توارد الخواطر وتمازج النماذج لتكوين عالم سرمدى جديد تلك أن النزعة القصصية في تقديرنا تدخل الضيم على العملية الشعرية.

فالرأي السائد في الخطاب النقدي الحديث أن توظيف الأساطير يكون باستلهاهم الأسطورة أكثر مما يكون باستلهاهم الأسطوري ويتحقق النجاح فيه بتغيب النمط وحسن الخروج عنه إلى مجال التجربة الانسانية لتفجير الواقع المزري واستثارة أحاسيس المتلقي الذي يعيش واقع الصراعات العديدة⁽⁷⁾

لكنه رأي لا يصمد كثيرا امام النقد لأنّ توظيف الأساطير يتحقّق أيضا باساليب أخرى غير هذا النوع من الخروج ولأنّ الهدف ذاته يمكن أن يتحقق بتوظيف مصادر أخرى غير الأساطير ولا سيّما الرصيد الابداعي وجيده لا يتقيّد بتجارب أصحابه وواقعهم ولا يخاطب متلقيًا مخصوصًا إذ لا معنى لكونه جيّدًا الا بتقدير كونه خالدا.

ثم إنّ هذا الرأي مبني على اعتبار أنّ العملية الإبداعية عملية تغيير وتبديل، بينما هي في اعتقادنا أساسا عملية تكميل وتحويل فتكوين صورة مخصوصة، لأنّ التجديد في الشّعْر وفي الإبداع عموما بل وفي سائر ضروب النشاط البشري عندنا له معنى تجديد التجربة أي محاولة صياغة الكون من جديد والاتيان بالمغاير لا الاتيان بما لم يستطعه الأوائل حتما. فكما أنّ كل امرئ عندما يولد يكون خلقا آخر فلا تتجدّد مع كلّ واحد عملية الخلق وانما تكون كما لو انها تتجدّد، فكذا القصائد، نصوصها مختلفة ولكنّ الخلق فيها واحد.

وأوّل ما يكون توظيف الأسطورة بتوليدها أو بناء النصّ على طاقة التوليد فيها. لا تكفي روايتها رواية مجردة في جملتها أو تفصيلها أو صياغة أطوارها في مستوى لغويّ لم ترق اليه في نثر سابق أو شعر أو المجاورة بينها وبين الموصوفات لتقريب صورتها البعيدة اختزالا واقتصادا.

ويكون توليد الأسطورة في الشّعْر باستصفاء جوهر المعنى المقصود وتحريره رياضة من مناسبات القول وملابسات الظرف وجعله في سياق أسطورة ماثورة يلتقي فيها بمعانيها وإن كان يخالفها في الالفاظ المعبّرة عنها، فتكون أسطورة في أسطورة مع قابليّة الحاصل أن يولّد أساطير أخرى إلى ما لا نهاية له، يكون ذلك على سبيل المعارضة بالمعنى الفني كما يكون على سبيل الموارد والمناقضة ...

فتوظيف الأسطورة في هذا الوجه الأول يكون - عندنا - بالربط بين المعنى المجرد والمثال الذي يناسبه من الأساطير وإعادة صياغته ليخرج أصل الأسطورة من قانون المثال (modele) إلى قانون المشروع (projeCt) المنجز والقابل لتوليد مشاريع جديدة.

وليست الأسطورة في الشعر- بهذا المعنى- كالمثل (proverbe) في النص موره الحكاية الأولى التي تفسره ومضربه الحكايات المماثلة التي ينطبق عليها، بل الأسطورة تكون مضرباً لصورة سابقة كما تكون أيضاً وفي ذات الوقت مورداً لصورة لاحقة.

ويكون توظيف الأسطورة في الشعر بنحت أسطورة شخصية على أنقاض أسطورة أصليّة لاختلاف فيها الأسماء إلا لتوحي باختلاف زمن الوضع، أما المسميات فتبقى هي هي إذ ما من أسطورة ألا وهي تعيد نفسها.

لكنّ توظيف الأسطورة في الشعر يكون كذلك بخلق جوّ أسطوريّ تشيع فيه رموز من أساطير قديمة أو ممّا يمكن وضعه وقياسه على أساطير الأولين.

والأساس في جميع حالات توظيف الأساطير في الشعر هو أن تكون فيه روح أسطورية قويّة. والذي نعنيه بالروح الأسطورية أن يكون في الشعر حنين إلى البدايات والعود الأبديّ إلى الأصول.

وترقى الصورة إلى مستوى الأسطورة في الشعر عندما يتوجّد طرفا الصورة البلاغية الجزئية أو الصورة الشعرية الكلية ويقدم الواصف والموصوف كما لو كانا شيئا واحدا لا اثنين وهذا معنى آخر من معاني طاقة التوليد في الأسطورة فهي لا تزواج بين طرفين ألا لتولّد منها طرفا جديدا موحّدا.

وتكون الأسطورة في الشعر موظفة عندما تكون القطب الجامع لاختلاف الصّور المستخدمة فيه، تجمعها بمعنى أنّها تتوفّر على الخيط الرابط بينها جميعا بحيث يتضح ان وراء صورة البلاغة صورة الشعر التي تلتقي في أسطورة الدّهر.

واكمل ما يكون عليه توظيف الأسطورة في الشعر ان تحقّق في النصّ المطابقة بين ما في الأسطورة من سلطان على المسمّيات وما في الشعر من سلطان على المسمّيات وما في

الشعر من سلطان على الأسماء، بين ما في الروح الأسطورية من قدرة على خلق الموجودات وما في الشعر من قدرة على الخلق بالكلمات، فيبسط الشعر سلطانه على الكون الموجود ويرسم هيئة الكون المنشودة إذ ليس الشعر إلا خلقا للكلام بالكلام على الخلق.

لكنّ الأساطير تخبر بها اللغة وفي اللغة من قداسة الأصول وأسطورة البدايات وموسيقى الطبيعة والفنّ وطاقات السحر والشعر ما يجعلها تحتضن الأسطورة فيما تحتضن . فإذا كانت الأسطورة جامعا فإن اللغة هي الجامع الكبير الذي تلتقي فيه الأسطورة وغيرها من الأدبية وما يتفرّع عنها من رواقد. ولكنّ على أي وجه تستلهم اللغة؟

لا تكون علامات اللغة عند نشأتها اعتباطية كلّها. وما يكون اعتباطيًا منها لا يخلو من أسباب . إن كانت لا تبرّر علاقة الدال فيها بالدلول - فإنّها تفسّر الدواعي التي دعت المستعملين إلى استعمالهم ذلك الدالّ دون سواه لذلك الدلول المعين. وقلّ من علامات اللغة ما يعرف الناس الأسباب التي دعت واضعيها إلى تخصيصها بمعانيها. وكثيرا ما يكون الوضع مجهول السبب. لكن المفترض جدلاً أن يكون لوجوه الوضع جميعها أسبابها التي أنتجتها.

على أنّ غياب أسباب الوضع والتبرير بسبب نسيانها أو الجهل بها أو عدم وجودها أصلا من العوامل التي تشجع على القول باعتباطية العلامة في اللغة، ومن الطبيعي أن تقوى هذه النزعة بتطوّر اللغة وثوراء رصيدها وكثرة استعمالها.

والشعر صراع ضدّ اعتباطية العلامة. والظاهر أنّه صراع ضدّ القانون الذي يُفترض أنّ حكمة وضع اللغة ترجع اليه، بينما هو عندنا في الحقيقة صراع ضدّ اللغة في جهازها المتطوّر ونظامها المتبلور، ومطمح الشاعر في عكسه التيّار الرجوع باللغة إلى وضعها الأصلي وقانونها الطبيعي الأول، والقصيدة سجلّ أوفى لدى انتصار الشاعِر في هذا الصراع من حيث هي تمثّل نصّ الكلام الذي تبلغ فيه علاقة الدال بالدلول أقصى حدودها في التحول من علاقة عفوية اعتباطية إلى علاقة طبيعية مبرّرة.

وفي اللغة سحر وطلاسم، وأساس صناعة الشَّعر فكَّ طلاسم اللغة واستنطاق رموزها وتفجير طاقات الدلالة فيها. وإن في الكلام لسحرا أيضا وما الشَّعر إلا تحدُّ لسحر اللغة بسحر الكلام ذلك أن الشَّعر لغة موحية خاصة يخلقها الشَّاعر لسدِّ قصور اللغة المشتركة المخبرة.

وبمقتضى ذلك يصبح استلهام اللغة أهم مقومات الشَّعر بمعنى أهم مجال لاجتهاد الشَّاعر في الصناعة وإبراز شعبة ترفد عمود الشَّعر وتقويه وترسم مدى الخصوصية فيه، لا بمعنى الأداة المساعدة في الأداء والوسيلة الصالحة في البناء فحسب، ولا المادة الواجبة في الموضوع واللُبنة اللازمة في المقصود فقط. فاللغة تستلهم في الشَّعر - علاوة على توظيفها فيه بهذه الوجوه - بما هي جدول يسير الشَّاعر في الاتجاه المعاكس لتيّاره يروم دوما الاقتراب من نبعه الأوّل الصّافي لأن الشَّعر معارضة للغة - بالمعنى الفني لكلمة معارضة - غاية الشَّاعر فيها أن يزرع كلاما في كلام.

يظهر ذلك في مختلف الطّواهر اللغوية الموظفة في النّص الشّعريّ ولعلّ أبرز صوره ما يخصّ توظيف الاصوات، ومنها نأخذ شاهدا على ما تقدّم لأن الموادّ الصوتية هي وحدها التي - عند التلفظ بالنّص - تظهر في النّص وتترك حسّيّا إضافة إلى كونها تدرك ذهنيّا كسائر الموادّ، أمّا سائر الموادّ (موادّ الحركة التي تجسّمها المقابلات وأساليب التدرّج والتناظر والعكس وموادّ التصوير والتخييل ...) فليس لها حضور اشاري لا تتجسّم معها حركة ولا صورة ... وإنّما ترسم لها في الذّهن حركة وصورة. وتوظيف الأصوات أو جماليّة الصّوت أو إيقاع الأصوات عبارات تفيد معنى صناعة الشَّعر من الأصوات وهذه الطريق وعرة كداء، متشعبة المسالك كثيرة المزالق في علم الشَّعر وأساليبه كما في عمله ونظمه، ولهذه الطّريق سبل:

سبيل الإيقاع : فأوّل ركيزة في الشَّعر تتمثّل في تجاوز التصويت أو إحداث الصوت إلى الإيقاع، أو إحداث الإيقاع. ويتمّ ذلك أولا بالترديد، بمعنى إعادة الصوت أو مجموعة الأصوات أو القالب الصوتي المتسع بعد مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب عادة لإسناد قيمة جمالية إلى الصّوت لا عمدا إلى التكرار المجرّد، ويكون ذلك بالتنوع في الدوالّ لدلولات قد تكون هي غير متجددة، ولكن لا بأس فالشَّعر أكثر ما يصنع ممّا يتولّد

ويتردد لا ممّا يختلف ويتجدّد، والعنصر المرتدّ في منطق الشّعر أقوى من العنصر المفرد. ويتمّ ذلك أيضاً بحسن التوزيع. بمعنى مراعاة التناسق بين الأصوات في النّص، ووقوع موادّها في مواطن لها أهميّة عروضيّة كأن تكون مقاطع أو مطالع ومقولة طبق تفعيلات بحر العروض المعتمد التي تطفو في هذه الحالة على سطح البحر، أو متشكلة في قوالب أخرى غير قوالب تفعيلات البحر فتكوّن داخله تقطيعاً ثانياً إذا كان النّص موزوناً على بحر عروضي معروف أو تكوّن إيقاعاً قائم الذات في النصوص غير الموزونة.

والسّبيل الثانية سبيل التوقيع والتطويع ويمثل الركيزة الثانية ولعلها الأهم في توظيف الأصوات في النّص الشعريّ أما التوقيع فيكون يتجاوز إحداث الإيقاع بالأصوات وحدها إلى تحقيقه بالأصوات والحركات والألوان ... أيضاً، وأما التطويع فمرجعه إلى تحقيق التفاعل بين المبنى والمعنى بتطويع الأصوات وأساليب التعبير عن الحركة واللّون ... للمعاني، وتطويع المعاني لها وذلك بالتبرير بمعنى أن يكون الصوت واجب الوجود في المكان الذي يجيء فيه. فلا يجوز حذفه إلّا مع إحداث خلل في النّظام الصوتي والطاقة الشعريّة، كما يكون بالتحسيس والتخييل بمعنى أن تستعمل الأصوات وما يتبعها من حركة ولون ... للتأكد من بلوغ الرسالة إلى الذهن عن طريق السمع أيضاً، حتّى لا يكون المعنى حاضراً في الذهن مجرداً فحسب، بل حاضراً في النّفس مجسّداً أيضاً. بذلك تكون النّقطة من اعتباريّة علاقة الدالّ بالدلول إلى تبرير هذه العلاقة ومن دلالة المعاني إلى دلالة المباني. فالأصوات - وهي أهمّ أدوات البناء وأبرز لبنات الأداء - تهيئ التعبير وتكيّف الشّعور والتفكير فلا يكون الشّعر معها تقييداً ولا تحريراً وإنما يكون وزناً وإيقاعاً، وتوقيعاً وتطويعاً. فليس الشّعر إحلال معنى في وزن بقدر ماهو إعطاء وزن المعنى بمعنيي كلمة وزن. وعمليّة الإبداع تمرّ بأطوار أعظمها طوران: طور الأزمة النفسيّة وطور الأزمة النصيّة. ولا يسمّى الشعر شعراً إلّا إذا اجتاز المبدع عقبة الأزمة النصيّة وسجّل أثرها في حصيلة من الكلام السّامي هو الذي نسمّيه قصيدة أو قطعة أو نثفة أو نصّاً شعريّاً عموماً. فعمليّة الإبداع بالاستتباع تبدأ قبل النّص وتكتمل بالنص⁽⁸⁾

ومن مصادر الشّعر ما يستلهم في طور «التخمر» النّفسى أكثر كالتاريخ والأسطورة ولا سيّما التّجربة المعيشة ووجودها المختلفة، ومنها ما يستلهم في طور التشكّل النصّي أكثر كنصوص الشّعر السابقة ولغة الكتابة المعتمدة.

وقد تستوي العملية الإبداعية في طور واحد تلتقي فيه الأزمة النفسية والأزمة النصية، وتتوازى فيه العمليتان عملية تبلور المشاعر وعملية إخراجها في كلمات، لكن القاعدة العامة في ذلك أن الأزمة النفسية تبدأ قبل الأزمة النصية وتتواصل معها أما الأزمة النصية فآزمة لاحقة لا سابقة.

لذلك فإن الشاعر لا يختار مادة كلامه قبل أن يشرع في الكتابة كما لا يتصور أنه يختار رصيده المعجمي ولا حتى نظامه الإيقاعي ولا قافيته وبحره العروضي... قبل أن يخط أول سطر أو ينظم أول بيت أو يفوه بأولى العبارات. فاختياراته تحدث بالتزامن والتلازم وتنسل جميعها من مولد إبداعي واحد وهذا المولد قد يكون صوتاً مجرداً وغمغمة، أو لفظة أو كلمة، أو معنى أو فكرة... منها يكون الانطلاق لتشكيل وحدة الكلام الأولى والتي قد تأخذ في النص عند اكتماله المرتبة الأولى في النص أو غيرها من المراتب التي تكون طبعاً على عدد الوحدات.

وبعد أن تستوي الوحدة الكلامية الأولى يصبح النص هو سيد الموقف يملأ على الشاعر من التوجيهات على قدر ما يقبله منه من الاختيارات. فالعملية الإبداعية أساسها التفاعل بين ما يريد الشاعر من الشعر وما يريد الشعر منه، وكلما تضخمت اختيارات الشاعر المسطرة قويت طاقة النص التوجيهية. ذلك أن الشاعر يملك الكلمة قبل أن يقولها فإذا قالها ملكته هي.

وفي هذا ما يؤكد ضرورة استلهم اللغة وأهميته بل وأولويته في تشكيل النص الشعري. لكن اللغة قاصرة قادرة. أما قصورها فيتجلى في عدم قدرتها على أن تفي بجميع حاجات الشاعر الفنية أو تحاصر همومه الإبداعية في بعض جوانب التجربة الشعرية التي يكون بصدها، وأما قدرتها الفائقة فتتضح في طاقتها التوليدية التي تجعل منها مصدراً يتوفر على مادة ومعان وصور وخيالات ومخزون ثقافي ورصيد شعوري ومعرفي ومعان تُجاوز في حجمها وقيمتها حاجات الشاعر في جوانب أخرى من تجربته الشعرية في لحظة الإبداع المخصوصة ذاتها.

ولذلك كان واقع النص المنجز دائماً مغايراً لصورة المشروع الذي يسبق النص ويستند النص إليه وكان محتوماً على كل شاعر أن يستلهم - في أزمته النصية - اللغة

التي يكتب بها من حيث هي نظام ومن حيث هي كلام أيضاً، وإذا جاز للشاعر أن يختار فيما يستلهمه مصادر دون أخرى، فإنه إذا رام التجويد لا مناص له من استلهم اللغة كما أنه لا خير له في أن يعزف عنها من حيث هي مصدر الهام.

واللغة إذا حققنا في صورتها علامات ومعالم أو عوالم. إن كان القاسم المشترك بين جميع الكلمات فيها مثلاً الدوال والمدلولات، فإن بعض كلماتها تختص بكونها عوالم من المعارف المخزونة والاشارات المكنونة⁽⁹⁾

والشعر يصنع من العلامات والعوالم، من الظواهر التي تمثل الرصيد اللغوي المجرد والظواهر التي تمثل المخزون الثقافي المجسد: الفكري والفني والمعرفي... في اللغة.

والشاعر يستلهم من اللغة عوالمها لا علاماتها، جوامع الكلم فيها لا مفرداتها، وبالجمله ما كان من لبناتها مشاريع وبرامج هي عصارة حياة لها خاصّة في نطاقها ومعالم أثيرة من استعمالاتها لها معيّنّة.

لا يكون شأن الشاعر في ذلك شأن المحتاج إلى وسيلة أو أداة بل شأن الباحث عن مولات الابداع التي لا تُعطي إلا إذا قُصدت وإذا أُعطت فجأت الطالب فأمَدَّتْه بما يَسُرُّ بما يكون توقّع أو ما لا يكون توقّع.



ويتبع استلهم اللغة نظاماً وكلاماً استلهم الكلام عادياً وسامياً، أي الكلام من حيث هو أداة تواصل وعمدة تقرير وإخبار من ناحية، والكلام من حيث هو خطاب شعري أدبي تتحول فيه الكلمات من مستوى العلامات إلى مستوى المعالم المؤسسة لصروح مشيّدّة هي النصوص الشعريّة على الحقيقة.

ويكون استلهم التجارب الشعريّة بتأمل «المُثل» السابقة والرموز الباسقة لا لمجرد النسج على منوالها ومحاولة الاقتراب من «كمالها» كما لو أنّ النقص في الأعمال المتأخّرة في الزمن حكم يجري عليها دون استثناء وانما استلهم الشّعر يكون - وهذا معنى الإبداع والمقصود بالإضافة بعد ضمان الإفادة - لإبداع نصوص جديدة تُنحت منها رموز

أخرى تختلف عن الرموز المألوفة وتتميز، وتقترب منها وتبتعد إلا أنها لا تقبل المفاضلة معها ولا تحل محلها على أن تكون القاعدة في الإبداع مجاوزة «المثال» اعتماداً على ما لوحظ من نقص فيه أو تقصير في توظيفه حتى وإن كان للمثل السابقة التي استلهمها قانون المثل التي أدركت الغاية وحققت الكمال، مع التمسك بأن النتيجة حتى وإن خرجت في صورة «مثل» أطرف و «رموز» أبهر، فإنها تحمل في ذاتها من المقومات ما يقبل المجاوزة. فبقدر ما ينبغي أن تُصنَّب نصوص على أنها مثلٌ أولى بالاستلهام ورموز أحق بالتبني ينبغي أن يكون ذلك في ذات الوقت مبنياً على رفض فكرة المثال ومعنى الرمز فيها وفي غيرها من النصوص.

وفي المجاوزة عندنا معنى التحرر لا معنى التفوق ضرورة، لأن النصوص الجيدة ذات الطاقات الشعرية الكبيرة هي التي تختلف في الهوية، وإن تفاوتت في العيار فهي تشترك في رفعة العيارات بمقتضى أن عمدتها الكلام السامي والخطاب الجمالي.

وتوظيف التراث الشعري في النص الجديد يضمن شرعية انتماء العطاء الشخصي إلى تراث اللغة التي كتب بها ويؤمن ملكية وجوه الطرافة في التجربة الجديدة لأن التراث الشعري المستلهم في هذه الحالة يكون بمثابة الإطار الكفيل ببلورة ما يقدم من إضافة.

هل مأل النص الشعري - طبقاً لذلك - أن يكون مزدوج الهوية بحيث تحضر مع نفحة الشعر فيه لمحة النقد؟ أجل! لكنّ «النقد» الذي يداخله يتخذ فيه معنى الوعي النقدي والرأي الضمني في الشعر مفهوماً ووظيفة لا معنى النقد المنهجي.

ولما كان نص الشعر والنص الأدبي بصفة عامة ضغيرة تلتقي فيها ألوان من النصوص الأدبية وغير الأدبية على هينات مختلفة ودرجات في الحضور متفاوتة بمفعول مبدأ تضافر النصوص الذي يستند إليه الإبداع وعامل التولد الذي يحكم العملية الأدبية كان التراث الشعري الذي ينتمي إليه النص الجديد أولى بالاستلهام وأحد المصادر التي لا تجوز الغفلة عنها.

لكن استلهام اللغة والشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر ما فتى يتدرج نحو الضعف على عكس استلهام الاساطير التي أصبحت تمثل فيه مصدراً تتجه إليه أنظار الشعراء أكثر فأكثر. ليس معنى ذلك أن هذه النزعة كانت نتيجة لذلك السبب فقد

بيّنًا أنَّ هاتين النزعتين قد تجتمعان هما وغيرهما في نفس الشاعر وتتجاوران في نصّه وتتفاعلان، وإنّما معناه أنَّ في الشّعر العربي المعاصر مظاهر من الغرابة قد تتدرّج بالنصّ إلى أن يحصل على الاستقلال بالذات، لكنّ الاستقلال بالذات فيما نحن فيه ضرب من الانبئات.

ومن الثابت عندنا على كلّ حال أنَّ أيّ مصدر يمكن أن يستثمر لا يتأكد نفعه إلا إذا كان استلهامه لتلبية حاجة فنيّة لا لسدّ محلّ شاغر أو ليتخذ عكازا تُحسّس به طريق الابداع. والشّعراء انما يميّزون بتوظيف المصادر لا بتنوع المصادر أو التشبّع بها والتضلّع فيها. ولا يتسنّى التوظيف ولا تنفع الثقافة أو سعة الاطلاع ما لم تتأكّد لدى الشّاعر الموهبة ووضوح الرؤية.

الهوامش

- (1) اللسان: مادة، ص ٥٨٨.
- (2) بحث دكتوراه الدولة، جامعة تونس للآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية ، كلية الآداب - منوية، تونس 1991 ، ص 637
- (3) هشام الريفي، الخط والدائرة - الاسطوري في أغاني الحياة في مجموع: دراسات في الشعرية: الشاببي نموذجًا بين الحكمة، قرطاج 1988 ، ص 237
- (4) محمد عجينة، المرجع المذكور ص 35 و 38
- (5) الريفي المرجع المذكور، ص 225
- (6) المرجع السابق، ص 228
- (7) عبدالرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت ، ط2 سنة 1984، ص 45 .
- (8) ويتجه انصار ما يسمى بـ «جمالية التقبل» إلى أن شعرية الشعر تظهر من خلال علاقة القارئ بالنص أساساً ولكننا نرى - ودون أن ننكر أهمية طرف التقبل في العملية الأدبية - أن المتلقي لا دخل له في إبداع النص وأن ما يكون له من فضل في تكيف النص أو ترويجه لا يتجاوز تأثيره في مصير النص أو سيرورته، والدليل على ذلك أن المتلقي لا دخل له في أزمة الشاعر النفسية التي هي أزمة فردية حتى وإن كان الشاعر - وهو في غمرة المعاناة النفسية - يتخيل صورة القارئ المحتمل ويستشعر ردود فعله، ويحس أثرها في جملة ما يحس من أغراض المخاض . هذا فضلاً عن أن مصادر الإلهام لدى الشاعر ترفد نفسه ونصه ولا ترفد المتلقي.
- (9) اللغة مخزونات مختلفة يكمن استلهاها: منها الروح الأسطورية ، والاصول القديمة وموسيقى الطبيعة ، وطاقات السحر..

شكرًا للأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي لهذا الخطاب الموجز البليغ لبحثه المفصل، ويأتي الآن دور الأستاذ الدكتور محمد عبدالمطلب، والدكتور محمد عبدالمطلب ناقد معروف من نقاد الحداثة، وأستاذ بكلية الآداب بجامعة عين شمس ومن مؤلفاته: اتجاهات النقد في القرنين السابع والثامن الهجريين، وجدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، البلاغة والأسلوبية، والعلامة والعالمية، وقضايا الحداثة عند عبدالقادر الجرجاني، وبناء الأسلوب في شعر الحداثة، وتقابلات الحداثة في شعر السبعينات.

وسيجدثنا الدكتور محمد عبدالمطلب عن «أدوات الخطاب الشعري المعاصر الإيقاع، اللغة، الدلالة»، فليتفضل..

أدوات الخطاب الشعري المعاصر*

الدكتور محمد عبدالمطلب

1 - المنهج

الواقع أن الساحة النقدية اليوم تموج بتيارات متعددة، بعضها قادم من الغرب حاملاً آخر منجزاته في الأسلوبيات والبنويات والتفكيكات والسيمانيات. وبعضها قادم من الزمن العربي القديم في موروثة النقدي والبلاغي، وبخاصة ما قدمته مدرسة عبدالقاهر الجرجاني عن (النظم)، وإن كان هذا لا ينفي وجود ركائز نقدية حافظت على قدر من توجهاتها الرومانسية أو الواقعية، لكن أثرها أخذ في التلاشي بغياب أصحابها، أو توقفهم عن الممارسة النقدية.

لقد حضر الوافد الجديد مع انتشار الترجمات، وبخاصة في المغرب العربي ولبنان وبرغم صعوبة هذه الترجمات، فقد كانت الإفادة منها بالغة، من حيث إنها فتحت آفاقاً جديدة للتعامل مع الخطاب الأدبي من ناحية، كما دفعت كثيراً من الدارسين للعودة إلى ما بين أيديهم من التراث ليعيدوا النظر فيه مرة ثانية للكشف عن مدى صلاحيته للحلول في الساحة النقدية من ناحية أخرى، وذلك بعد طرحه من منطلق جديد يلائم ما جد على الواقع العربي من نظريات أو تطبيقات.

والحق أن تيار الأسلوبيات كانت له بعض الغلبة على مجموع التوجهات المصاحبة له، برغم أن اصوات البنويين كانت أكثر علواً، وأكثر جلبة، ذلك أن الأسلوبيات - في مجملها - تكاد تتوافق إلى حد كبير مع بعض التوجهات في الموروث النقدي، وبخاصة عند عبد القاهر ومدرسته التي وجهت فاعليتها التنظيرية إلى جسد الصياغة الأدبية، ثم تبع هذا الجهد التنظيري مجموعة من الإجراءات التطبيقية التي أكدت صحة التنظير، وبرهنت على فعاليتها في الكشف عن طبيعة النظام في الخطاب اللغوي عموماً، والأدبي على وجه الخصوص.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

إن ظهور هذه التيارات النقدية، أو بمعنى آخر: حضورها إلى الدائرة العربية، قد خلق مأزقاً مع مجموعة المقالات النقدية السابقة، فلم يعد من الممكن استحضار الصدق الكلاسيكي بكل عقلانيته وانضباطه متسلطاً على خطاب لا يعرف الانضباط أو العقلانية، كما لا يعرف معنى للصدق المطلق، بل إن حقيقته تتنافر مع كل ذلك لأنه فرض الشك بدلاً عن اليقين.

كما لم يعد من الممكن استحضار الذات الرومانسية بكل إغراقها في تهويمات حلمية لتحل في الخطاب النقدي الحدائي، الذي أصبحت الذات فيه كائناتاً عصياً على المواجهة، فضلاً عن الخضوع، ولم يعد التهويم الحلمي مجدياً في مواجهة واقع تدميري مليء بالعقم والجفاف، وبالمثل لم يعد من الممكن استحضار مقولة الواقعيين في نقد الحياة، لأن هذا النقد يظل في دائرة السلب التي يلجها الحدائيون سريعاً ليخرجوا منها إلى بعد إيجابي يعيدون فيه إنتاج واقعهم الجديد بالانكفاء على مقاييسهم التي تتنافر جملة وتفصيلاً مع الواقع الحضوري.

لكن ليس معنى هذا أن ترحيبنا بالوفاة الجديد يعني فرض تقاليده -في جملتها- على الخطاب العربي، لأن في هذا ظلماً لهذا الوافد من ناحية، وظلماً للخطاب العربي من ناحية أخرى، لأن هذا النقد قد مارس إجراءاته التطبيقية على نماذج إبداعية لها مواصفات تتوافق معه، أو يتوافق هو معها، أما الخطاب العربي فله خواصه التي تحتاج إلى تقاليد بعينها تستمد جذورها من التربة العربية مع تطعيمها بالوفاة الجديد، أي أن الأمر يحتاج إلى عملية (توفيق) بين الوافد والموروث، واستخلاص مجموعة تقاليد صالحة للتعامل مع الخطاب العربي، لأن إرغامه على تقبل التقاليد النقدية الوافدة سيكون بمثابة زرع جسم غريب في جسد النص، وبالضرورة فإنه سوف يلفظه، مهما حاولنا أن نحسنه بالمضادات والمقويات العضوية، وإذا لم يكن هناك لفظ، فإن الخطاب سوف يتحول إلى كائن مشوه، لا ندري أين مدخله، ولا نعرف كيف نخرج من تجربته، لأننا عبثنا بخلاياه عبثاً أخرجه عن طبيعته وعن الذي أريد منه وبه. ومعنى هذا أن الاجترار على الخطاب النقدي تطبيقياً ليس بالسهولة التي يتصورها البعض، وليس مجرد الإلمام بالتيارات الحدائية كافياً لكي تلج رحاب الخطاب الأدبي، بل إن الأمر يحتاج إلى نوع من التأمل والتدقيق في كيفية الولوج، وهنا تحضرنا مقولة أبي حيان التوحيدي: «إن الكلام على الكلام صعب.... لأن الكلام

على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكلها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وقضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، أما الكلام على الكلام فإنه يدور حول نفسه، ويتلبس بعضه ببعض...⁽¹⁾

عندما نعاود التأمل في هذا النص الذي طرحه أبو حيان، ونحاول استنتاجه مضمونه، سنواجه بمقولة نقدية خطيرة، لأنه يفصل بين الخطاب النقدي والخطاب اللغوي، ثم يصلهما في الوقت نفسه، يأتي الانفصال من اختلاف الرؤية بين الإبداع والنقد، لأن المبدع ينظر مباشرة إلى عالمه، بينما ينظر النقد في رؤية المبدع لعالمه، أو لنقل إنه ينظر في لغة الأبداع عن العالم.

كما أن الرؤية الأولى ينفصح فيها المجال أمام المبدع لتشكيل صياغته، نظراً لأن رؤيته إما أن تتوجه إلى المعقولات، وإما أن تتوجه إلى المحسوسات، وكلاهما يقع عليهما الإبداع دون واسطة، إلا واسطة اللغة، أما الرؤية الثانية: أي النقدية فإن فضاءها ضيق، لأنها لا بد أن تسقط من حسابها مرجعية المبدع للعالم، أي إنها لا تتوجه إلى مفردات العالم لترصد ظواهرها أو بواطنها، بل تتجاوزها إلى ما قيل عنها.

أما الاتصال فيأتي من دوران الكلام حول الكلام، أو كما يقول أبو حيان: دورانه حول نفسه، وهو ما يجعل حركة النقد صعبة، لأنه يحتاج إلى قدرات أكثر من قدرات الإبداع.

وعلى هذا يمكن أن نرصد ثلاثة مسالك للتحرك النقدي انطلاقاً من مقولة أبي حيان:

الأول: أن هناك عالماً يحيط بالمبدع، يستمد منه شكل مفرداته، ويحيلها من واقعها الخارجي إلى تكوين داخلي يتفاعل معه وبه.

الثاني: أن هناك عالماً داخلياً للذات المبدعة، وهذا العالم يستمد مكوناته من عناصر مختلفة، بعضها يعود إلى البيئة، وبعضها يعود إلى المكونات الثقافية، وبعضها يعود إلى المعتقدات الخاصة على مستوياتها الفكرية والفلسفية والدينية والاجتماعية، أي أن هذا الداخل مخزون هائل يتسع زماناً ومكاناً لامتداد عمر المبدع، وأعمار أخرى يستوعبها بالقراءة والاحتكاك، وداخل هذا المخزون يتم إضافة الرؤى الجديدة، وضمها إليه، لكنه ضم

لا يكون على معنى التكس والتراكم، بل على معنى التداخل والتفاعل، ولا شك أن الرؤى الخارجية سوف تشكل داخلياً على صورة تلك المخزون، فتتأثر به وتتوثر فيه، وينتهي الأمر إلى تكوين داخلي مخالف إلى حد كبير لما هو كائن في الواقع الخارجي.

الثالث: عودة هذه الرؤى إلى الخارج مرة أخرى في تشكيلها الجديد بعد أن صارت منتمية للداخل لا الخارج، ولا يمكن الإمساك بهذا التشكيل الجديد إلا بعد تحوله إلى صياغة خلال المادة الصوتية أو الكتابية التي تستحيل إلى رموز وإشارات لها مرجعها الداخلي الخفي، وفك مغاليقها يحتاج إلى فصلها عن هذا المرجع الذي يعد - في الوقت نفسه - فصلاً لها عن العالم الخارجي، إذ إن الصورة التعبيرية تمثل عالماً له استقلاله، وله وجوده المنحصر في ذاته، وربما لهذا قال أبو حيان: «إنه كلام يتلبس بعضه ببعض». وواضح أن موقع الناقد أمام هذه المسالك يمثل نقطة الصفر، بمعنى أنه يتفادى التعرض للمسلك الأول أو لثاني، وإنما يبدأ منطقة حركته من الصياغة في شكلها الأخير.⁽²⁾

ليس معنى هذا أننا نحدد مدخلاً بعينه للولوج إلى رحاب الخطاب الأدبي ذلك أن تعدد المداخل كائن في بنيته، فإذا كان كل خطاب يطرح مدخله الخاص، فإن الخطاب الواحد قد يطرح مجموعة مداخل تتيح للدارس أن يتحرك في واحد منها ليصل إلى مستهدفه بالتحليل والكشف، فقد يطرح الخطاب مدخله من خلال بعده (العرفاني)، وقد يكون من خلال بعده (الأيديولوجي) أو بعده (الفلسفي) أو بعده (اللونني) أو بعده (الأسطوري) أو غير ذلك من - المداخل التي تفرض نفسها عند مواجهة الخطاب، المهم - في رأينا - أن تتكئ المداخل على الصياغة، فإذا انتجت شيئاً من السوابق كان ذلك مؤشراً على مواصلة السير، وإلا كان من الضروري تغيير الاتجاه إلى مسار آخر، واعتقد أن تعدد المداخل على هذا النحو يلغي التلقي السلبي المريع الذي يركز على المعاني الأولى، ويتوقف عندها فلناً أنها صاحبة السيادة الدلالية في الخطاب.

وتعدد المداخل يعني - أيضاً - أن مواجهة الخطاب تحتاج إلى مغامرة نقدية تتجاوز التقاليد المألوفة لتتكئ على ما يفرزه الخطاب ذاته من تقاليد تحتاج إلى مواجهة تنكافأ معها، فتحددها أولاً، ثم تتعامل معها ثانياً بالكشف عن خصوصيتها من ناحية، ودورها في إنتاج المعنى من ناحية أخرى، وهنا تتحول مهمة النقد من مجرد الرصد والكشف إلى

إدارة حوار بين هذه التقاليد النصية والتقاليد الموروثة أو الوافدة لتحديد الموافقة والمخالفة، والكشف عن مدى التجاوز كما وكيفاً، وهذا وذاك يحتاج إلى قدر واسع من الحس والحس المنتدين إلى أبعاد دينية وأسطورية وتاريخية وفنية.

إن تعدد المداخل في إلغائه للمواجهة السالبة، يلغي - بالضرورة - التوجه إلى السطوح، فلأنها تقدم للمتلقي الخطاب الأدبي في أفقه المريح، ذلك أن التوجّه الصحيح يجب أن يسير نحو الأعماق التي تتحرك حركة متشعبة ومتعددة، حيث تتكامل خيوطها أحياناً، وتتصامم أحياناً أخرى، وتتوازي أحياناً ثالثة. وليس معنى التوجه إلى الأعماق إهمال الشكل، بل إن التعامل معه يمثل تقليداً أصيلاً يحاول أن يعيد للكلمة حقها المشروع في إنتاج الدلالة خلال بنيتها الصوتية، أو مردودها الدلالي، كما أنه يعيد للبناء الصوري أهميته التي فقدتها مع التوجهات المضمونية التي تتغاضى عن كيفية إنتاج المعنى، وتتكىء على المعنى المنتج وحده، وفي رأينا - أنه لابد أن تركز المتابعة النقدية الشكلية على مناطق بعينها، كمناطق (العدول) التي تحدث اهتزازاً في علاقة الدال بالمدلول، أو علاقة التركيب بأصوله المحفوظة، ومناطق (البريق) التي تكتسب خصوصيتها من السياق أولاً، ومن إمكانات المبدع في (الاختيار) ثانياً، وكذلك لابد من متابعة مناطق (التكرار) النمطي أو الطارئ الذي يمثل خطأً ممتداً في الخطاب يحتاج إلى متابعة كمية أولاً، ثم كيفية ثانياً، على أن يكون في الوعي دائماً الابتعاد عن الهوامش الإضافية التي لا تدخل في صلب الخطاب، وإنما قد تمثل إشارات خارجية مضيئة يكتفي الناقد بملاحظتها دون أن يوظفها في تحليله - كعنصر أساسي وفعال في تحديد الخطوط الصياغية أو الدلالية.

إن موقف الناقد يجب أن يكون في منطقة محايدة بين اللغة والخطاب، فلا يدخل إليه محملاً بأعباء مسبقة، وإنما يتعامل معه حيادياً، وبالضرورة فإن هذا الحياد سوف يتحول تلقائياً إلى نوع من الانحياز للادبية، لأن الطرف الأول وهو (اللغة) سوف يقدم له الخلفية المثالية التي تسيح فيها اللغة، والطرف الثاني سوف يكون تجاوز هذه المثالية (الافتراضية) على مستوى الأفراد وعلى مستوى التركيب.

وعلى مستوى (الأفراد) فإن التعامل (التأويلي) سوف يفرض نفسه لتحديد كيفية إنتاج المعنى، لأن التعامل التفسيري لم يعد صالحاً - بحال لممارسة فعاليته في الخطاب

الشعري الحدائي، إذ إن طبيعته تأجيل المعنى، والتأويل هو الذي يوفق هذه التأجيلية، لأن المعنى المنتج تأويلياً لا يمكن أن يقدم اليقين النهائي، بل إن هذا اليقين مرهون بالآتي الذي سوف يثبت صدقه أو زيفه وهذا (الآتي) رهين - أيضاً - بالآتي بعده، أي أننا نظل في منطقة التأجيل المستمر، وهو ما يكسب الخطاب امتداده الزمني، وامتداد تلقيه جيلاً بعد جيل.

ومن المؤكد أن هذا (التأويل) يفرض على الخطاب طبيعة (شكّية)، تتسلط على مناطق الثقل الدلالي فيه، بل تمتد إلى غيرها من المناطق، حتى يمكن القول إنه لا يقين أبداً في أي خطاب، وبخاصة الخطاب الشعري، والمستوى الأخير يقتضي أن يكون التعامل مع الخطاب الأدبي جزئياً بالدرجة الأولى، لأننا إذا قلنا إن كل نص يفرز تقاليده، فإن مواجهته لا تصح إلا من خلال مدخله الخاص، ومن خلال تقاليده الخاصة، فلم يعد من المتاح تطبيق مقولات نقدية بعينها على إبداع بعينه، ولا على مبدع بعينه، وإنما تنبع المقولات من الإبداع ذاته، وأن كان من الممكن - في مرحلة تالية - تجميع هذه التقاليد النابعة من الخطاب ومن غيره، وصهرها في بوتقة واحدة للكشف عن الخصوصية الإبداعية لمبدع بعينه، أو لمرحلة بعينها، أو لجنس أدبي بعينه، وهنا يطرح (المنهج الإحصائي) حضوره داخل الخطاب النقدي بوصفه أداة موضوعية صالحة لممارسة حقها المشروع داخل الصياغة بتحديد ظواهرها كمياً ونسب ترددها اللافتة أو غير اللافتة، شريطة ألا يظل المنهج في إطاره الكمي، بل لابد من تحوله من الكم إلى الكيف، لأن التحديد الكمي ميسور لكل مثلق سواء أكان دارساً أم غير دارس، وإنما تحويل الكم إلى كيف مرهون بالدارس الواعي وحده، على أن يؤخذ في الاعتبار ألا يكون الإحصاء أداة لإغلاق النص بالرسوم البيانية والوقوف عند الإحصاءات الرقمية الصماء، لأن ذلك يتنافر مع الأدبية ذاتها، ويؤدي إلى وضع حاجز كثيف بين الخطاب ومتلقيه، فلا يكاد يدرك كل هذه الرموز والخطوط إلا من رمّزها أو خطّطها، أما المتلقي فإنه إذا كان قد أدرك جانباً من الخطاب عن مواجهته دون واسطة النقد، فإن هذا الإدراك يتلاشى تماماً مع تحويل النص إلى تلك الصورة الإحصائية.

إن تدخل المنهج الإحصائي مع غيره من المناهج التحليلية يؤكد مقولة أن المناهج تتكامل ولا تتنافى، وليس معنى الرضى بمنهج بعينه أن غيره من المناهج لم يعد صالحاً

لممارسة مهمته داخل الخطاب، وإنما معناه أن الناقد قد يرى في منهجه صلاحية أكثر من غيره، دون أن يصادر حق هذا الغير في ممارسة فعاليته النقدية، لكن المؤكد أن الحدائث الإبداعية تحتاج إلى نوع من الحدائث النقدية التي توازيها، وهو ما يجعل دور المناهج التقليدية محدوداً إذا نجح مع نص معين، فليس من الضروري أن ينجح مع غيره من النصوص، وبخاصة نصوص الحدائث.

هنا لابد أن نطرح منهجنا الذي أثرائه في هذه الدراسة، وفي غيرها من الدراسات وهو منهج يقوم على ثلاث قراءات.

القراءة الأولى:

القراءة الإفرادية، وهي التي تتسلط على منطقة الأفراد، وتمارس فعاليتها على اختيارات الإبداع لدواله من المخزون اللغوي، حيث تحاول رصد الدوال وردها إلى مراجعها الغائبة أو الحاضرة، الرمزية أو الأسطورية أو العرفانية وحتى المعجمية، وقد يمتد الرصد إلى الترابط العرفي الخاص أو العام. وهذا الوعي الإفرادي وعي مؤجل لأنه منوط بالقراءة الثانية.

القراءة الثانية:

القراءة التركيبية، وهي التي تتسلط على المركبات بإعمال أدوات البلاغة المجددة، والنحو الإبداعي، لرصد ظواهر الألفة أو العدول أو التوسع الناتجة من الحركات الأفقية والرأسية والموضعية للصياغة، وكيفية أداء المعنى الواحد في طرق صياغية تتمايز بالوضوح أو الخفاء، بالزيادة أو النقصان، وهو ما رصده البلاغيون في دائرة (علم البيان)، بعد رصد الحركات الصياغية في (علم المعاني).

وفي القراءة الأولى أو الثانية يجب أن يكون هناك تنبه للتوجهات الإيقاعية التي تنبثق من تردد حرف أو حروف بعينها، أو دوال محددة، أو تراكيب معينة حيث يكون (العلم البديع) دور أساسي في الكشف عن هذه الإيقاعات إفراداً وتركيباً.

القراءة الثالثة:

القراءة الاستراتيجية التي توجه همها إلى مستوى السطح والعمق معاً، وتحاول رد الحاضر إلى الغائب من ناحية، أو رده إلى الفضاء النصي من ناحية أخرى، فهي قراءة

تحتاج إلى وعي كامل بالموروث الغائب على مستوى - الدائرة الإنسانية، حيث يتم رد الخطاب إلى أصوله ووصله بفروعه على صعيد واحد.



2 - المبدع

من الواضح أن الحداثة الشعرية قد مرت بثلاثة تحولات، أو لنقل إن لها ثلاثة أجيال. الجيل الأول جيل الخمسينيات والثاني جيل الستينيات، والثالث جيل السبعينيات، دون أن نغفل إرماصات الأربعينيات، ودون أن نتغاضى عن الثمانينيات، وهو الجيل الأخير الذي يمارس حداثيته بتأسيس تجاوزات إضافية تعطيه خصوصيته المفارقة لما سبقه من شعرية، صحيح أن بعض الدارسين لهم اعتراضاتهم على هذه القسمة الزمنية، لأن معناها أن ندخل في كثافة عديدة لا تنتهي، مما يجعل من حركة الشعر العربي مزقاً مرحلية، وبخاصة أنهم يرون عدم وجود فارق جوهري أو كبير يستدعي هذه التفرقة الجيلية، وبرغم ما في وجهة نظرهم من منطقية، لكن الذي نلمسه من قراءة الخطاب الشعري الحدائي أن كل جيل قد حقق لنفسه نوعاً من الشعرية المفارقة، فإذا كان الخمسينيون قد مارسوا الحداثة في شيء من الحذر، فإن الستينيين قد تخلصوا من هذا الحذر واندفعوا في تشكيل خطابهم متحررين قدر استطاعتهم من قيود الشعرية الكلاسيكية والرومانسية، وإن ظلت عندهم بعض ملامح تنبؤ عن وراثتهم للشعرية السابقة عليهم، لكنهم وظفوا هذه الخطوط الموروثة توظيفاً جديداً يمارسون بها نقد واقعهم وكشف عوراته، بالإضافة إلى ما استحدثوه من ظواهر تنتمي إليهم دون سواهم سوف - نعرض لها في حينها - على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وكانت حداثة الستينيين مخاضاً لولادة حداثة السبعينيين الذين اتوا على ما تبقى من هوامش موروثه أو معاصرة، واوغلوا في التجاوز، ومارسوا فاعلية إضافية لما قدمه الستينيون، هي هدم الواقع تماماً مستهدفين إعادة تكوينه على نحو طارئ، يوافق توجهاتهم الفكرية والثقافية، واستطاعوا أن يحققوا لأنفسهم حضوراً متضخماً في الواقع الأدبي، وهو ما يحاول أن يحققه الثمانينيون بالدخول في مناطق تجريبية ما زالت عصية على المتلقي الدارس فضلاً عن المتلقي العادي.

إن كل مرحلة شعرية حاولت أن تؤسس شرعية وجودها من منطلق (وجود أزمة) نتيجة لبلوغ الخطاب الشعري السابق عليها قمة تجاوزه من ناحية، وتوقفه عن التطور من ناحية أخرى، بالإضافة إلى أن ذلك الخطاب قد اخذ حقه المشروع من الخطاب النقدي بالكشف عن ظواهره، وتحديد ملامحه، ورصد دوره الإبداعي في تاريخ الشعرية العربية، بل في تاريخ الشعرية الإنسانية، ومدى قربه منها أو ابتعاده عنها، وفي الوقت نفسه فإن كل جيل كان يرى أنه أقدر من سواه على معايشة لخطته الآنية، وفهم متطلباتها العامة والخاصة، حدث هذا مع الخمسينيين المبشرين بالحدائق بالنسبة للرومانسيين والكلاسيكيين، كما حدث مع الستينيين بالنسبة لمن سبقهم، وهو ما حدث مع السبعينيين بالنسبة للستينيين، وهو ما يردده الثمانينيون، وذلك برغم أن عطاء كثير من هذه الأجيال ما زال مستمراً ومتدفقاً، حقيقة أن البعض قد غاب أو توقف أو تَقَطَّرَ، لكن البعض الآخر ما زال عطاؤه يشغل الخطاب النقدي، بل يستحوذ عليه، وهو ما يؤكد التواصل الإبداعي برغم هذا التقسيم الزمني الذي فرض نفسه على الخطاب الشعري، فما زالت أصوات البياتي وأدونيس وحجازي تتردد بين الحين والآخر، وإن غلب على الآخرين الإيغال في التوجهات الثقافية التنويرية التي تتطلبها المرحلة الحضرية في عالمنا العربي الذي ما زال يعاني نوعاً من المراهقة الثقافية والدينية. وما زالت أصوات عفيفي مطر ومحمد أبو سنة وفاروق شوشة ومحمود درويش وسميح القاسم وقاسم حداد وعلي الشرقاوي والمقالح تملأ الفضاء الشعري، وتزاحم الأجيال التالية لها في القدرة على العطاء من ناحية، والقدرة على التعبير عن طبيعة المرحلة من ناحية أخرى.

واللافت أنه مع الإيغال في الممارسة الإبداعية، نجد أن الجيل اللاحق يتهم سابقه بالشئبية والسكونية، ظناً منه أن كل تشييء أو سكون مرفوض، وهو ما نتحفظ عليه تحفظاً كاملاً، لأنهما معا قد يكونان وسيلة من وسائل الخطاب في ممارسة فاعليته التدميرية، بل إن السبعينيين الذين اتهموا الستينيين بهاتين التهمتين قد امتصوهما وتعاملوا معهما بكثافة بوصفهما مبررين لما يمارسونه من تدمير في عالمهم القريب أو البعيد، الخارجي أو الداخلي.

ومن الواضح أن الإيغال الحداثي جاء عندما توفرت الظروف المهيئة بانكسار الحلم القومي سنة 1967، وامتلاء المرحلة بالاستلاب والتهمز الذي لم تكن المقدمات تنبئ به،

وهنا شعر الحداثيون بنوع من الذنب لأنهم - على نحو ما - قد شاركوا في تشكيل المقدمات، كما شاركوا في الوصول إلى النتائج، ثم تزايد هذا الشعور عندما تم اختزال الواقع في بعده الأحادي المدمر، ومع الإحساس بالذنب جاء البحث عن المبرر المريح الذي تمثل في عوامل القهر الخارجية والداخلية، وهنا اتجه خط الشعرية إلى (المقاومة) الذي تبعه ناتج دلالي ترتب عليه هو محاولة (الخلاص)، وبين المقاومة والخلاص ظهرت عوارض التمرد الخارجي أحياناً، - والتوتر الداخلي أحياناً أخرى في محاولة لمصالحة النفس بالالتكاء على الخطاب الإبداعي بكل سماته المفارقة أو المجاوزة، وتمادى الحداثيون في التجاوز حتى ليظن المتلقي أن الطريق قد أصبح مغلقاً أمامهم، لأن مساحة التجاوز أصبحت محصورة في هوامش إضافية، لكن المتابعة يتكشف معها أن هؤلاء الحداثيين ما زال في جعبتهم الكثير من التجاوز الذي يفتقونه أفراداً وتركيباً، واعتقد أن كل ذلك كان وراء الحاحهم على مواجهتهم بمنهج نقدي (مجاوز) يتوافق مع طبيعة إبداعهم الجامع.

وإذا كان هناك كثير من الدراسات التي دارت حول التجربة الشعرية في الصدق الكلاسيكي، والإغراق في الذاتية الرومانسية، فإن كثيراً منها كان مجرد تهويمات حلمية عند الحداثيين، لأن طبيعة المرحلة لم تعد قابلة لهذه المحاكاة الفنية الصادقة، ولا لمثل هذه الغيبوبة الرومانسية، ولا حتى لنقد الواقع في الواقعية، ذلك أن العالم أصبح تجربة الشاعر الدائمة التي يعيشها في كل لحظة دون ارتباط مكاني أو زمني بعينه، رؤية العالم هي جوهر التجربة، التي تتسع لتستوعب مفرداته البعيدة والقريبة، أي أن الشاعر الحداثي يعيش تجربة مفتوحة لاستقبال الواقع في حسيته أو روحانيته، في جملة وفي تفصيله، ثم يشكل كل ذلك في بناء لغوي ذي مواصفات خاصة هي ما نسميها (الشعرية) وهنا لا تكون اللغة وسيلة لمحاكاة الواقع أو نقده، وإنما وسيلة لإنتاجه.

هذه الرؤية الحداثية تقتضي من المبدع أن يحل في منطقة محايدة ليتمكن من إدراك المفارقة الضدية المسيطرة على العالم، ذلك أن الحياء هو الذي يسمح له برؤية جانبي المفارقة على صعيد واحد، أما الانحياز هنا أو هناك فإنه لا يتيح له إلا رؤية جانب واحد منها. فعندما يقول أمل دنقل في سفر (الف دال) الإصحاح الأول:

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان - ما سيكون

والسما رماد، به صنع الموت قهوته،

ثم ذراه كي تتنشقه الكائنات فينسل بين الشرايين والأفئدة⁽³⁾

نلاحظ ان الذات المبدعة تختار محلها في منطقة الحيات بين زمنين (ما كان - ما سيكون) واستطاعت بهذا الحيات أن تدركهما معاً كخط له استمراريته، إذ إن الذات قد استحالَت إلى موضوع، حيث ينتج التوتر التعبيري من رحلة البداية إلى عالم المدينة في (ما سيكون) المقابل لعالم القرية في (ما كان)، وبينهما تقف الذات مطلة على عالمها لتدرك ثنائية الضدية على نحو تكاملي يجعل المفارقة نوعاً من التوحد والموافقة.

وقد لا يكفي الإبداع بأن تنتج الصياغة هذه الوقفة الحياتية ضمناً، فيعمل على التصريح والمباشرة كعلامة حدائية تدخل التجربة في دائرة لم يألها الشعر القديم. يقول على الشرقاوي:

آخر الليل،

كالصلوات المحاطة بالخوف واقفة خارج الباب،

يبكي على صدرك النحل،

لا تمسحي الدمع،

هذا دم العشيق.. هذا دمي

واقف بين عصر وآخر⁽⁴⁾

فحركة المعنى تنمو في الأسطر وصولاً إلى السطر الأخير الذي تحل فيه الذات في منطقة الحيات الزمني بين (عصر وآخر)، لتتمكن من الرؤية المزدوجة التي حققها خطاب أمل السابق.

ومع الإيغال في تجربة الحداثة يخضع العالم كله لسطوة الملاحظة بما فيه من موروث ومستحدث، حيث لم يعد هناك قداسة ما لموروث لقدمه، أو لجديد لحداثته، ومن هنا تتحرك الملاحظة إلى جانب السلب أحياناً، والإيجاب أحياناً أخرى، لكن المؤكد أن ملاحظات الحداثيين كانت تصطبغ بأصول لا يمكن إخضاعها لها، ومن ثم كان يتحول الاصطدام إلى نوع من المواجهة الصامتة التي تشير ولا تصرح، وتضمر أكثر مما تظهر. يقول محمد عفيفي مطر:

انارَ افرعُ

أم غابة من كل زوجين؟

وهل هذا الفضاء / سيرة

للشجر المقبل، مرمى، لرشاقات

النبال، الصيحة المرسله الرجع

وإيدان بوقت الفتح؟ هل

هذا الفضاء / قبة الرحمة بالخلق أم

الامة قوس ودم ينزف من

اجوازه مدًا وجزرًا، شهقة سوف

تكون الشهداء ؟ (5)

إن التأمل في هذه الدفقة الشعرية يستحضر الخطاب القرآني في ثلاث مناطق من سورة هود قوله تعالى: (قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين) ومن سورة الطارق: (والسماوات الرجع والأرض ذات الصدع) ومن سورة الصف: (وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب). ومع هذا الاستحضار المركب تتوقف الذات أمام موروثها لتطرح تساؤلًا يخفي أكثر مما يظهر، فهل هذا العالم واقع في دائرة الرحمة أم في دائرة الألم الدامي؟ إن الإجابة مسامية لهذه التعمية الصامتة في أن العالم يسكنه (الشهداء) بالفعل أو بالقوة.

إن الشعرية على هذا النحو تكاد تتداخل بالشاعرية، حيث تصوير شاعرية المبدع هي شعرية على صعيد واحد، فلا مجال للقول بالإلهام والعبقرية والتهويم الساذج، وإنما هناك موقف تصبح الذات موضوعاً فيه، والموضوع ذاتاً في تجربة تند عن المواصفة التحديدية.

إن هذا التداخل أو التوحد يجعل للذات حضورها الدائم والممتد في خطابها الإبداعي، لكنه حضور مشبع بكل همومها الداخلية والخارجية، حيث يسيطر عليها التوتر الكثيف الذي ينعكس على الصياغة فيكسبها توترها أيضاً، لكن الملاحظ أن هذا الحضور الكثيف قد يقودها إلى دائرة (التضخم) وهي ظاهرة مألوفة عند الحدائين.

يقول خليفة الوقيان:

متعباً كنت

وما زلت

وابقى

بين جنبي

ومن خلفي

وقدامي

حراب

ومدى مسنونة رعناء

تحترق يقيني

وانا والوحدة الخرساء

اجتر الرؤى

تدمي ظنوني⁽⁶⁾

فقد حضرت الذات حضوراً مكثفاً في هذه الفقرة الموجزة، حتى بلغت ضمائرها (أنا) عشرة ضمائر، لكنه حضور مشحون بكل الهموم الداخلية والخارجية التي تدفع الذات إلى منطقة التوتر الحاد الذي يمتد في ثلاثية الزمن الضالدة: الماضي (كنت) والحاضر (أبقى) والآتي (قدامي)، فالذات هنا مدمرة وجوياً، ولا شك أن تدميرها يوازى تدمير الواقع الذي تعايينه وبرغمها تعايشه، إنها تدخل عالماً ترفضه لأنه لم يعد هناك مساحة تجد فيها بعض الراحة حتى لو كانت موقوتة أو محدودة. لكن هذا الدخول محكوم برفع الحواجز الزمانية والمكانية والحديثة، حيث يلتقي الطرفان في منطقة التجريد المطلق.

إن الذات الحداثيّة - في رؤيتها للعالم وتعاملها معه - تقع في منطقة (الحياد) مرة أخرى، حياد بين الحضور والغياب، لأنها إما أن تنظر إلى العالم على أنه مفروض عليها، فتكون مواجهتها له على الخضوع المتذمر، أو تنظر اليه على أنه من صنعها، فتمارس فيه سلطتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد، لكنها في هذا وذاك تعيش لحظة اغتراب دائمة، لأن كلا المواجهتين تعتمد الرفض الذي يدفعها إلى الوحدة المطلقة.

إن الذات في شعر الحداثة لا تعرف معنى الثبات أو التوقف، بل هي في حالة تغير دائمة، فهي بالأمس غيرها اليوم، وغيرها في الغد، وهو ما يعني توافقها مع عالمها الذي لا نستطيع أن نراه من منظور واحد مرتين، بل في كل مرة تتسلط الرؤيا على تشكيل جديد يزيد في رفضها له، وهذا ما يخالف بين إبداعها السابق والآني وربما الآتي، لأنه لا يعرف السكونية أو الاستمرارية الرتيبة، نلاحظ هذا التحول في قول أحمد عبد المعطي حجازي:

وكنت أطرق كل ليل مخدعاً

لأطارد القمر المراوغ

صاعداً في عتمة الشرفات من حال لحال

نازعاً وجه الغريم، ولابسا وجه الصديق⁽⁷⁾

فالتحول ينتاب الذات حركياً (أطرق كل ليلة مخدعاً)، وداخلياً (من حال لحال)

وخارجياً وداخلياً معاً (نازعاً وجه الغريم ولابسا وجه الصديق).

وهذا التغير أو التحول الدائم لا يعني اهتزاز حضور الذات في خطابها الشعري، وإنما يعني زيادة في تأكيد هذا الحضور لأنه يكثفه من ناحية، وينشره من ناحية أخرى، ويتأكد هذا الحضور بحضور (الأخر) والالتحام به، بل إن هذا الالتحام يمثل عامل إضافة لها، لأنه يتيح للآخر أن يحل محل الذات عند غيابها أو تلاشيتها، ومن الممكن رصد تحولات الذات الحضورية في الخطاب الشعري برصد ضمائرها على النحو التالي:

أنا - أنا

أنا - أنت

أنا - نحن

نحن - نحن

نحن - أنا

نحن - أنت

نحن - هو

هو - هو

هو - أنا

هو - أنت

هو - نحن

انت - انت

انت - انا

انت - هو

انت - نحن

ولا يكاد يخلو خطاب شعري من هذه التحولات التي توغل في فردية الذات أحياناً،
وتصعد إلى جماعيتها أحياناً أخرى، تغييبها أحياناً، وتكلمها أحياناً أخرى.



3 - الشعرية

ان حركية الإبداع لا يمكن أن تتم الا داخل شعريتها الخاصة، والواقع أن مصطلح
(الشعرية) من المصطلحات الوافدة التي وظفت بدقة داخل الخطاب الادبي، وهو مصطلح
نكاد نفتقده في موروثنا النقدي، اللهم الا في بعض العبارات التي تستخدمه على صيغة
النسب (كالأبيات الشعرية) و (المعاني الشعرية) واللهم إلا ما قدمه بلاغيو المغرب العربي
أمثال حازم القرطاجني الذي استخدمه على نحو قريب من استخدامه المحدث، لكن
الإنصاف يقتضينا القول بأن هناك مصطلحاً تراثياً يؤدي مهمته بدقة هو مصطلح (النظم)
الذي وصل به عبد القاهر إلى قمة النضج عندما ربطه بمنطقتين محددين هما: منطقة
المعجم، ومنطقة النحو، أو بمعنى محدث: منطقة الاختيار ومنطقة التوزيع، وهما العمليتان
الأساسيتان في إنتاج الصياغة الأدبية عموماً، والشعرية على وجه الخصوص.

وطرح الشعرية يقتضي على الفور أن نخرج من مفهومها مجموعة الأطر الكلية التي
طرحها النقد القديم، وظل يتحرك في إطارها النقد العربي الحديث، فليس من الشعرية في
شيء التصعد في الأطر الدلالية الموسعة كالفخر والهجاء والغزل، أو غيرها من الأطر
المحفوظة قديماً، أو الأطر الموسعة حديثاً، كالإطار السياسي أو الاجتماعي أو التاريخي.

وبالمثل - أيضاً - يجب أن نخرج من الشعرية مجموعة التقاليد والأعراف، والقيم
الخلقية، لأن في إبخالها قيد على الإبداع والمبدعين من ناحية، وتعقيم لرؤية العالم من
ناحية أخرى، وبإخراج هذين تخلص الشعرية للبنية الداخلية بكل خطوطها التي تذهب

طولاً وعرضاً وعمقاً، وتشكل ما يشبه قطعة النسيج - على حد قول عبد القاهر الجرجاني.

وطبيعة الشعرية مفارقة الواقع المادي والمعنوي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية التي تجمع بين عناصر الرؤية عن طريق علل غير حقيقية، ليس لها سند من العقل أو المنطق يبرر الجمع بينها، فالشعر «يكفي فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل»⁽⁸⁾.

وهذا النحو التخيلي لا يمكن ضبطه داخل قوالب جاهزة، حيث يسير - في أغلب خطوته - في حركة معاكسة للواقع. حتى يكون من الصعب إسقاط مقولة حكمية عليه ترده إلى مرجعه، لأنه بلا مرجع أصلاً، ولتحرره المرجعي اتسعت مسالكه، فلا حدود لإمكاناته التعبيرية.

وبرغم خروج الشعرية عن الأطر العقلية والمنطقية، فإن حركتها العميقة تعتمد العقل والفكر أكثر مما تعتمد الحس والشعور، وهي مفارقة أساسية بين الخطاب الشعري الحدائي والخطاب الشعري السابق عليه، لكن العقلية هنا لها منطقها الخاص الذي يسير دون حواجز أو سدود، فيجوس خلال الواقع واللاواقع، والمعقول وغير المعقول. والمكان واللامكان، والزمان واللازمان، وهو ما يمكن أن نسميه (العقل التخيلي) الذي يصنع لنفسه معقولات تتوافق معه حتى ولو خالف كل الآخرين، وهو ما يعني أن كل شعرية لها معقولاتها التي تتعلق بها وتمارس فيها حقها الإبداعي المشروع. وهنا يكون لها انتظامها واتساقها الخاص بالمبدع برغم ما نتوهمه - أحياناً - من مخالفة أو انقطاع، لأن التأمل العميق يكشف عن هذا الانتظام في شعرية المبدع، أو شعرية المرحلة المعنية بالدراسة، ذلك أن المخالفة الفردية لا تلغي التوافق الجماعي في الخطوط العامة، وهو ما يكاد يخالف الشعرية العربية في تراثها الطويل الذي تغلبت فيه الجماعية على الفردية حتى أمكن استخلاص (عمود الشعر) من هذه الجماعية، واستطاع أن يحاصر الإبداع في دائرته.

وبما أن الحدائية الشعرية تؤثر - غالباً - منطقة الحياء، نلاحظ أنها تبدأ فاعليتها الإنتاجية من منطقة محايدة - أيضاً - بين الذات والموضوع، حيث تحاول الذات أن تتجرد من فرديتها، وأن تتخلص قدرأ ما من انفعالاتها الخاصة، لتطل على عالمها بوعي قريب من

الموضوعية، وفي الوقت نفسه تدفع العالم إلى الاقتراب منها لتجرده من ظواهره الخادعة، خارجية كانت أم داخلية، لكي تتمكن من بلوغ الجوهر، أي أن الشعرية وهي تبدأ فاعليتها من هذه المنطقة المحايدة تكون حذرة، حتى لا تقع في فضاء الغيبيات على مستوى المتون أو الهوامش، لأن فاعليتها مرهونة بالواقع المباشر أو غير المباشر، ورؤيتها تتسلط على الحاضر والغائب لا الغيبي، فإذا استحضرت الغيبي، فإنما تستحضره لكي يكون وسيلة إضافية لتوثيق الحاضر أو الغائب لا نفيهما، وهذا التوثيق طبعها بطابع حضاري لاتساعها الثقافي والمعرفي، وامتدادها الزماني والمكاني، وهو ما يسمح بانفتاح الرؤية لتستوعب (العالم) في مجمله، ثم انحسارها تدريجياً لتدخل دائرة (العالم العربي)، ثم انحسارها أكثر لتدخل دائرة (الوطن) ثم تصل إلى قمة انحسارها عندما تتعامل مع تجارب محددة ومباشرة، تتسلط عليها الرؤية لتنتقلها من الخصوص إلى العموم، ومن المحدود إلى المطلق، أو لنقل إن الفوارق تتلاشى بين الخصوص والعموم، والمحدود والمطلق.

وفي هذه الدوائر تتكاثر ظواهر الشعرية الحداثية، وتأتي في مقدمتها العناية بالتوجهات الإشرافية التي تعمل على الخلاص من الجسدية وصولاً إلى النفسانية، وإدراك هذا الخط الحداثي يقتضي رد البنية إلى حسيتها وتخليصها من نفسانيتها في حركة مضادة لإدراك نواتجها الدلالية، معنى هذا أن الإشرافية أصبحت أداة شعرية لإدراك العالم إدراكاً باطنياً، وبخاصة عند الاتكاء على الرباعية القديمة الماء والهواء والنار والتراب، يقول أحمد سويلم في (أبواب العشق):

نغرق ما شئنا خلال مد العشق والأحلام

أدخل بين النصل والغمد

وبين النار والرماد

اسقط بين الماء والظمي

وبين الموت والميلاد⁽⁹⁾

فتوحد الذات بالموضوع - في غيبوبة العشق داخلياً وخارجياً - يدفعها إلى التحلل من تكوينها الكلي إلى موادها الأولية: النار - الرماد - الماء، وهو ما يلخصه السطر الأخير في (البينية) الحالة في لحظة الفناء (الموت) - و (الميلاد)، وهذا التحلل الأولي كان

أداة التوحد في السطر الأول، حقيقة أن المعنى الثاني يمكن أن يقود الناتج إلى توجهات خفية في المباشرة بين (الذكر والأنثى)، لكن الوصول إلى هذا الناتج لا يمكن أن يتحقق إلا بالدخول الأولي في بنية الإسقاطات القديمة التي تسمح بتداخل موادها، كما يتداخل الطرفان (الذات والموضوع).

ويلاحظ - في شعرية الحداثة - أن حضور المعنى الأول أو الثاني يتكئ على ظواهر حدائية منها (انفتاح الحلم) الذي أصبح أداة من أكثر أدوات - الشعرية استعمالاً - بعيداً عن الحلم الرومانسي - إذ يتيح للذات أن تمارس فاعليتها الإنتاجية متحررة من قيودها المادية. لأن النوم - عند العرفانيين - برزخ يسمح لها بالحركة في الممكنات والمحالات، وكل ذلك بعيداً - عما قلنا - عن الغيبوية الرومانسية، لأن حلم الحداثيين أشبه باليقظة، أو لنقل إن الحلم الحداثي هو منطقة محايدة بين (اليقظة والنوم). يقول عبد العزيز المقالح:

إنه الحلم لا يكتم السر

يستدرج الكلمات البعيدة

ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع

ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر

يزجرها

يا لورد الشفاه التي أوهمتني

تعرت أمامي

ونامت على كتفي

قلت للحلم: يا سيدي

جسدي ظل

وأنا ضائع بين نارين

نار دمي والشفاه⁽¹⁰⁾

فالانفتاح على الحلم في هذه البقعة الشعرية يدفع الدلالة لكي تسبح في اللامعقول واللامكان واللازمان، وهو ما يعني الغيبوية الكاملة، لكن داخل هذه الغيبوية تنفتح حالة من اليقظة المحدودة التي تسمح للذات بمخاطبة حلمها معبرة عن واقعها الداخلي في امتلائه بالتحلل والضياغ.

ومع انفتاح الحلم، تنفتح الذاكرة، وهي ذاكرة لا تعرف حدود المحرمات والمباحات، ولا تعرف قيود الزمان والمكان، فهل تجوس خلالهما في حرية مطلقة شبيهة بحرية الحلم، وإن كانت أقرب منه للواقع، وأقرب للعالم في تدفقه الدائم.

ومع انفتاح الحلم والذاكرة، تدخل الشعرية في ظواهر توافقية أحياناً، وضدية أحياناً أخرى، وربما كانت أكثر ظواهر الضدية سيطرة بنيتين رئيسيتين هما: التدمير والتكوين، فشعرية الحدائين تعمل على تدمير الواقع للخلاص منه خلاصاً تاماً، لكنها في الوقت نفسه، تسعى لإنتاج واقع جديد، وهو ما يخالف ما سبقهم من شعرية حيث وقف الخمسينيون والستينيون عند ظواهر التدمير - في غالب إبداعهم - أو لنقل إنهم أثروا نقد الواقع وكشف سوءاته، أما جيل السبعينيات فإنه تحرك من التدمير إلى التكوين، أي أنه تحرك سلباً وإيجاباً على صعيد واحد، ويجسد البياتي فاعلية التدمير من خلال رمز ممتد ينسحب على الواقع العربي الحضوري في قوله:

رحلت عين الشمس

رحلت مولاتي

رحل البحر الأبيض

رحلت بيروت

رحل الشارع والمقهى

رحل الفجر - المطر - السحب - الكلمات - الضحك - النور - النار⁽¹¹⁾

والدلالة هنا تتفجر من فعل (الرحيل) الذي يتسلط على شطر من - الواقع العربي، ثم ينتشر الي مفرداته الجزئية، ثم يزداد انتشاره لينسحب على العالم الخاضع لرؤية الشاعر، سواء أكان عالماً خارجياً أم داخلياً، ذلك أن الدفقة تتحرك - بين الخصوص والعموم - حركة ترددية تتسلط على الخاص (مولاتي) والعام (البحر - الفجر - المطر - السحب - الكلمات - الضحك - النور - النار) - ففاعلية التدمير الناتجة من فعل الرحيل تطول كل ما تواجهه من قريب أو بعيد.

ولم تقتصر فاعلية التدمير على الواقع الحضوري فحسب، بل امتدت إلى الواقع القديم، لتسلط عليه - من الحاضر - عوامل تدفعه إلى هذه المنطقة التدميرية يقول فاروق شوشة في (أصوات من تاريخ قديم):

يا سيف الدولة
ابناؤك - يا للعار -
في سوق الهلكى باعوك
وعلى أسوارك يا يافا - أه يا يافا - صليوك
وعلى أرضك في عمان الثكلى داسوك
داسوا وجهك، وجه رفاقك في حطين⁽¹²⁾

أما الجيل الأخير من الحداثيين، فإنه تجاوز هذه المرحلة التدميرية إلى مرحلة التكوين التي تعتمد انشاء واقع جديد نابع من الظروف المصاحبة التي يعيشها بأعماقه أكثر مما يعيشها بظاهره، ومن هنا نلاحظ سيطرة المفارقة على شعرية الحداثة بالدخول في تكوينات ضدية تتصادم خطوطها، وتتنافر عناصرها معلنة ثنائية العالم.

وليس معنى هذا أن شعرية الحداثة تغرق في مثل هذه التجريدات الضدية أو التوافقية، لأنها - في الحق - لا تغفل عالم المحسوسات تماماً، بل تتخذة ركيزة تنطلق منها إلى التجريد المطلق أو المحدود، لأن إغفال المحسوس يدفع الشعرية إلى التحليق في تهويمات ذهنية لا تقدم ناتجاً فعلياً، فالتعامل مع المحسوسات كان مستهدفاً إبداعياً للإضاءة التجريدية.

ويتدخل (الزمن) كخطر رئيس في تشكيل الشعرية، لكن الزمن هنا مرتبط بالواقع وتطوره الحتمي، فعندما كانت حركته انسيابية في مرحلة التراث، كان موازية: انسياب في قياس الزمن بحبات الرمل المنسابة في وعائها، ثم دخل الواقع دائرة التفتت، فكان الزمن موازياً له من حيث دخوله منطقة التفتت إلى دقائق وثوانٍ. وفي المرحلة الأخيرة دخل الزمن تفتيتية أكبر حتى أصبح يقاس بجزء الثانية، وهو في كل ذلك يتفاعل مع الشعرية محيلاً طبيعتها الحركية إلى شيء شبيه به، أو لنقل إن الشعرية ساوقت الزمن في تفتيتيته، فحركتها فيه كانت عميقة غاية العمق، واستطاعت - من خلاله - أن ترى عالمها في أدق جزئياته وأصغر عناصره، وأن ترصد وقعه عليها سلباً وإيجاباً، حتى رأينا تعدد الأزمنة في شعر الحداثة، فلوجود زمنه، وللنص زمنه، وللمبدع زمنه، وهو ما يعني - على نحو من الأنحاء - التحرر من سلطة الزمن، أو إخضاعها للشعرية.

ومن الملاحظ في شعرية الحداثة إثارة لحظة الحضور بكل متونها وهوامشها، لكن هذا الإيثار لا يعني التجمد عندها، وإنما معناه أنها كانت لحظة الانطلاق إلى الامام أحياناً، وإلى الخلف أحياناً أخرى، لكن يبدو أن زمن المعنى كانت له غواية خاصة لاسترجاع أحداثه في جوانبها التدميرية أو التكوينية، في جوانبها المضيئة أو المعتمة، وربما كانت أكثر لحظات المضي غواية - عند الحداثيين - هي مرحلة الطفولة بكل ما تحمله من قدرات سحرية - تستطيع التعامل مع الواقع في حرية مطلقة، أو لنقل إن مرحلة الطفولة لها قدراتها الخاصة في تشكيل الواقع على نحو مرضٍ يناسب هذه المرحلة السنية، تتمنى الذات لو استعادت مرة أخرى. وتتصل بهذه المرحلة مرحلة الشباب، مرحلة الخصب والامتلاء. مرحلة الطموح والنضج التي تتسع لاستيعاب جموع الرغائب الداخلية والخارجية على حد سواء.

وتتسع الشعرية لاستيعاب ظواهر إضافية - سوف نزيدها تفصيلاً عند الحديث في محور الصياغة - وهذه الظواهر تعتمد وسائل تعبيرية بعينها لفتح دوائر الزمان والمكان والأحداث، فعلي السبتي يفتح باب الحدث بفعل (الإتيان) في قصيدته (رباب):

وأتى الجواب

همسات شاعرة تهوم في الخيال

لا لا تصدق ما يقال

أنا لم أبع قلبي، وهل قلب يباع

كل الكلام إشاعة... لا.. لا تصدق ما يشاع⁽¹³⁾

فتصدير الدفقة بفعل (الإتيان) يعني فتح باب الحداثة، سواء أكانت حدثية حركية أم صوتية، المهم أن الشاعر يعني بالتصدير تفجير المعنى من منطقة بعينها تحقق له المستهدف الإنتاجي.

أما صلاح عبد الصبور، فإنه يفتح دائرة الزمن في لحظة بعينها هي (الليل)، لكنه ليل من نوع خاص، ليل له امتداده وتعدده، يقول صلاح في (تكرارية):

الليل، الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه والاحلام، وخطوات الاقدام⁽¹⁴⁾

وإذا كان (الليل) عند صلاح عبد الصبور له وقعه الزمني الخاص، فإن (الصباح) - أيضاً - له وقعه الزمني الخاص، ومن هنا يخلق الشاعر لتجربته زمنها الوجودي الخاص أيضاً الذي يستطيع استيعاب تجربته طويلاً وعرضاً وعمقاً.

أما محمود درويش فإنه يفتح باب المكان، وإن كان مكاناً يتوافق مع تجربة الضياع الذي يعيشه الفلسطينيون، فهو زمن الاستشهاد الدائم، والموت المقيم، يقول في التشديد الثالث من (أناشيد كوبيه):

قبري يا أمي!.. ليس لقبري عنوان
أنا حي في كل مكان
أمشي.. لكن مالي قدمان
أحكي.. لكن من دون لسان
وأرى.. لكن مالي عينان
أنا حي في كل مكان⁽¹⁵⁾

4 - التجريب

والذي لا شك فيه أن فعل الحادثة مرتبط بفعل التجريب، فكل مرحلة حدائية دخلت التجريبية، وبخاصة المراحل الأخيرة، ذلك أن الشعرية مرت بتحويلات منذ فجر البارودي معاصرتها حتى يومنا هذا. وهذا التحول مرتبط بالواقع الزمني والاجتماعي، مع تشابك الواقعين وذاتية المبدع بكل بعدها المعرفي، ورغبتها الدائمة في مجاوزة كل ما هو راكد أو مألوف، ولا شك أن تحول يمتص ما قبله - رفضاً أو إيجاباً - ثم يضيف إليه ويستدرك عليه، وهو ما يعني أن كل مرحلة هي مخاض مبشر، لأن الحادثة لا تعرف التوقف، وإنما تعرف الحركة المستمرة الجامحة أحياناً والهادئة أحياناً أخرى، التي تسعى إلى الخروج من الثابت أو المستقر، وارتباطها بالتجريب يجعل الخروج نوعاً من (التخارج) مما يعطي الحركة التجريبية طابعاً جديلاً تذهب وتجي، لتسوي شعرياً لها مذاقها الخاص.

ومن المؤكد أن التجريب الذي بخلته الحداثة قد اكتنز بكم هائل من التعالي على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية، لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته، وتغيب لرؤاه التي تصبو إلى استيعاب الحاضر والغائب، والقريب والبعيد، وربما كان هذا وراء إحساس كل مرحلة تجريبية بأن المرحلة السابقة عليها قد أصابها العجز والشيخوخة، وأن كتابتها أصبحت كتابة صامتة لعدم قدرتها على استيعاب الواقع الجديد من ناحية، ولوقوفها من ناحية في دائرة المباحثات، أما الحداثيون فإنهم يسعون إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية. وهو ما ملا خطابهم بكم هائل من التصادم المتوتر، وبرغم ذلك لا نستطيع أن ندعي أنهم قد تخلّصوا تماماً من رواسب المرحلة السابقة عليهم، أي أن الإبداع الحداثي قد أخذ طبيعة تراكمية وطويلة على صعيد واحد، وفي كل تراكم يعمل كل خطاب على تأسيس ظواهره الإبداعية التي تصدم نوق المتلقي وأفكاره ومعتقداته، حيث تتصارع البنى الفوقية والسفلية، لأن (المحرمات) لم يعد لها قدرة الصد والإسكات، ولأن البنى الفوقية لم تعد حاجزاً غير قابل للاختراق الشعري، وهذا ما أتاح لشاعر كقاسم حداد أن يقول في (الباب):

«..... في التيه يهين هويجه ويقايض الجند بأسرار الجنة والنار»⁽¹⁶⁾

حقيقة أن الدلائل اللغوية تدخل منطقة الإسقاط من ناحية، والإشارة الرامزة من ناحية أخرى، لكن هذا الدخول لا ينفي عن الدلائل انتهاكها للبنية الفوقية وانزالها من السماء إلى الأرض لتوظيفها في إطار الواقع المفروض، إذ إن البنية السفلية العفنة تستمد - بالمغالطة - سلطتها من البنية العلوية، وهو ما يعني وصول الإبداع إلى مأزق خطير، حيث يعجز عن مواجهة البنية السفلية لأنها محاطة بمحاذير ومخاطر أنية غير قابلة للاختراق، ومن ثم يبتعد عنها - على المستوى المباشر - ليستحضر البنى الفوقية ويصطلم بها (بالإنابة).

ولا شك أن التجريب بكل تجاوزه قد ساعد على انغلاق الخطاب على ذاته، فهو لا يقدم إلا نفسه، وفي هذا التقديم يعمل على ألا يستهلك الخطاب ذاته بمجرد القراءة، بل إن تعدد القراءة دعوة ملحة تستتر خلف بنيته، ومع كل قراءة يفصح الخطاب عن شيء من مضمرة، لكنه يحتفظ لنفسه بقدر من المعنى الذي يستعصي على التلقي الآني حتى تأتي

القراءة التالية لتفرض المغاليق، وتفضح المستتر، فهؤلاء التجريبيون الواعون بما في أيديهم من أدوات يفوضون في جسد الصياغة ليمارسوا فاعليتهم الإبداعية التي لا يمكن التنبؤ بظواهرها أو نتائجها، حيث يعتمد الغوص على إهدار المرجعية العلوية والسفلية لحساب الشعرية، وهو ما يؤدي إلى تخليق مراجع مؤقتة تحتاج إلى قدر كبير من الطاقة التخيلية والخيالية للإلام بها، وپرغم ذلك فسرعان ما يتجاوزها المبدعون، لأنهم لا يعرفون منطقة يحسن التوقف عندها. فأي مرجع أو مراجع يمكن أن نرد إليها قول عبد الله الخشرمي في (سدره القيط):

طرقنا الفوائل بالشمس

حتى استدارت عروش الفرايس من غير قوت

واذعن جوع المدائن للعشق منتحرا

فاستراب الزمان الصموت

وانبت الريح فينا

سؤال النخيل الكفيفة

فارتجت الأرض من هوله والوقوت⁽¹⁷⁾

فأين الفوائل التي يمكن طرقها بالشمس، وأين عروش الفرايس التي استدارت دون قوت، وأين المدائن الجائعة للعشق، وأين الزمان الصموت، وأين الريح التي تنبت الأسئلة، وأين النخيل الكفيف، وأين الأرض التي ترتج من هول هذه الأسئلة التي يلقيها النخيل؟

إن استيعاب ذلك كله أو بعضاً منه يحتاج إلى تهشيم أي مرجع مألوف، بل أي مرجع غير مألوف، كما يحتاج إلى نوع من الحدس الذي يحتمل الإصابة أو الفشل مما يدخل المعنى دائرة التأجيل المستمرة، ويجعل المتلقي في حالة انتظار وترقب، لأن التجريبيين يكادون يقطعون صلتهم بالمعنى، حيث أزاحوه جانباً، وتفرغوا لشكلية مرهقة لا تعرف السكن أو الهدوء، وهذه الشكلية تعمل بضراوة على كسر الحاجز بين ما يسمى بالشعر وما يسمى بالنثر كنوع من تحدي الموروث القديم والجديد، أي أن تخريب المعنى قد صاحبه تخريب للشكل فراراً من كل الركائز التراثية التي حاولت أن تفرض حضورها في كل مرحلة تجريبية، فالشعرية تحولت - تجريبياً - إلى نوع من الكتابة التي تستهدف ذاتها. تقول ميسون صقر:

ربما أحبك الكلام أثواباً جديدة

وأفضل منه ما يناسبني

ربما اضيق الفجوات السحيقة قليلاً

واطرز احرف الجر والعطف واغنيات

ووجوهاً وارتعاشات وريحاً وجلبة

واعمدة

كي اجر كل حروفي نحو تلك، تلك الكلمة⁽¹⁸⁾

فالإبداع مشغول بالكتابة على نحو مخصوص يناسب ذاته قبل أن يناسب متلقيه، وما أدوات اللغة إلا المادة الخام القابلة للتشكيل والاحتراق في بوتقة الإبداع لإنتاج (الكلمة) بكل عمقها الدلالي الذي يرتد إلى الداخل لا إلى الخارج، وهو ما يجعل الشك مطروحاً أبداً في كل مركز دلالي، لأن الوصول إلى حقيقته الداخلية يكاد يكون محالاً، أما (الخارجي) فهو غير قابل لدخول دائرة الداخلية يكاد يكون محالاً، أما (الخارجي) فهو غير قابل لدخول دائرة (الحقيقة)، لأن التجريب يعادي (الحقائق) دائماً، لأنه يعشق النسبي، ويفرّغ (المشكوك) فيه، فيفرضه على مساحة الخطاب متناً وهامشاً.

إن التوجه التجريبي - عموماً - كان فعلاً ورد فعل على صعيد واحد، وإن جاء رد الفعل لغوياً خالصاً، ولا نعني باللغوية هنا القانون الفوقي الموروث، وإنما نعني الإبداع الآنّي الذي يسمح لنفسه باختراق الجاهز والمحفوظ كما سنعرض له تفصيلاً في محور (اللغة) عند الحدائين إن هذا الاختراق نتيجة لاصطدام التوجهات التجريبية العميقة بالمنطق الخارجي، إذ إنها تعتمد مفارقتها دائماً، فإما أن تفارقه بالارتداد إلى داخلها، وإما أن تفارقه بتحطيمه وإنشاء منطق جديد له مسالكه الموافقة لهذا الداخل بكل عفويته ونزقه، أي أن الداخل يظل صاحب السيادة في كلا الاحتمالين، ومن هنا كان امتلاء الخطاب التجريبي بالخيبة والأمل، والعجز والصمود، وسيطرت عليه التوجيهات الهروبية والإشراقية التي تحاول أن تلمس مسلماً علوياً بديلاً للمسلك السفلي، يستطيع أن يضمّد بعضاً من انجرحاتها، وأن يستنقذها من هوة الاستلاب الذي يلفها خارجياً وداخلياً، - ويدفعها إلى (المنطقة المحايدة) - الأثيرة - بين الراكد الحضور، والمتحرك الآتي، لكنه

حياد مؤقت سوف ينحاز ضرورة إلى الآتي بكل احتمالاته التأجيلية، يقول محمد الفيتوري:-

ربما لم تزل تلکم الأرض
تسکن صورتها الفلكية
لكن شيئاً على سطحها قد تكسر
ربما ظل بستان صيفك
أبيض في الصيف
لكن برق العواصف
خلف سياجك أحمر⁽¹⁹⁾

فحركة المعنى تندفع من الراكد الأرضي لتبدأ فاعليتها مع (التكسر)، ثم تركز على لحظة حضورية في (بستان الصيف الأبيض)، ثم تمارس فاعلية إضافية في الآتي مع (برق العواصف)، والغائب خلف (السياج الأحمر) والفاعلية الأخيرة هي المستهدف - المؤقت - الذي تسعى إليه الصياغة في خطة إنتاجها الأول للمعنى.



5 - الغموض

إن التجريب الذي رصدناه في المحور السابق بركائزه المجاوزة التي قطعت صلتها بالمعنى، وما تبقى منه أدخلته دائرة الشك، هذا التجريب قد ملأ الخطاب الحداثي بالعممة، لكنها عممة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذي لا يضيء لنفسه وإنما يضيء للآخرين، ومن هنا نفتقد في هذا الخطاب الإشارات التوضيحية التي يهتدي بها المتلقي في متابعة خطوط المعنى، تلك أن العممة تكون كثيفة إلى الحد الذي لا يجدي معها أي إضاءة خارجية، لأن جدواها مرهون بإدراك مصدرها، وما دام المصدر معتماً فلا سبيل إلا الوقوع في دائرة الحيرة والتخمين الذي قد يصيب مرة، لكنه يبتعد عن الصواب مرات.

إن طبيعة الشعرية إهمال الجانب التوصيلي الذي يطرح الخطاب في إطار نثري، سواء أكان حياتياً أم علمياً، وهذا الإهمال يدفع المتلقي إلى تشكيل عالم خيالي - كما سبق أن ذكرنا - ليرد إليه الخطاب في محاولة لاستيعاب ما يمكن استيعابه منه، ومن هنا

جاء الظن بخلوه من المعنى، وانغلاقه المطلق، والأمر - في تصورنا - يحتاج إلى نوع من المجاهدة والصبر، وتتبع خيط الإشعاع المتسرية في خفاء حتى ينفث المغلق، وينكشف المستور، ويظهر المضمّر، أي أن الإرهاق في التلقي شرط أساس لإدراك ذلك الخطاب، وتعدد القراءة - على كافة مستوياتها - أمر حتى لكل من يريد أن يبلغ هذه الشعرية، وهذا الإرهاق مرجعه إلى احتياج المتلقي إلى درجة عالية من التنبه الشعوري وغير الشعوري، التنبه الواعي الذي يجوس خلال السطوح والأعماق.

إن كثيراً من بلاغة هذا الغموض تعود إلى الاغتراب اللغوي والحضاري، بالبعد عن المستهلك، والخروج من دائرة المألوف، حيث تغيب (المواضعة) غياباً جزئياً وكلياً، وتحل محلها مواضعات طارئة، تحتاج - بدورها - إلى مساحة زمنية للإلام بمعجمها الجديد، وإن كان الحداثيون لا يتركون فرصة لهذا الإلام لأنهم يتحركون سريعاً من مواضعة إلى أخرى، فما أن يقع المتلقي على شيء من معجمهم حتى يفاجأ أنهم تجاوزوه إلى سواء، وهكذا يظل الخطاب في حالة (بركانية) تلفظ كل لحظة مادة جديدة تتسبب على ما سبقها وتغطيها، وإن كان هذا لا ينفي وحدة المصدر التي تتفجر منه هذه المواد الرسوبية.

وتزداد حدة هذا الغموض بالانكفاء كثيراً على الرموز العرفانية والأسطورية التي تأتي ملخصة تلخيصاً شديداً تكاد تنبهم، لأن استحضار مرجعها يحتاج إلى الحدس قبل أن يحتاج إلى المعرفة والثقافة، وربما أدى الحدس إلى طرح مجموعة من الأسئلة أكثر مما يقدم من أجوبة، وهي أسئلة تعمل على تدمير (الحقيقة) وتخريب وحدة الإدراك، وتؤسس لمعرفة طارئة تؤول أكثر مما تفسر، وتؤجل أكثر مما تستحضر.

إن كثافة الانكفاء على مجموعة هذه الرموز - في إطارها المختزل - يفرض ظاهرة الغموض بداية ونهاية، بوصف الخطاب صياغة مركزة تفسرها مقولة النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» ومن هنا يرفض الخطاب الوضوح الثري الذي ألفناه، ويتكىء على (الوضوح الخبيء) - إن صح المعنى - الذي يمثل دعوة صريحة للمتلقي لموازاة طبيعته المعرفية، بجانب (الحدس) الذي يمكن أن يستحضر الغائب من الصياغة أو الدلالة، وهذا الغائب ليس هامشياً - كما يظن البعض - وإنما له دوره الأساسي في إنتاج المعنى، فعندما يقول محمد عيد إبراهيم - أحد السبعينيين المصريين - في (عناق الكحولة):

من ضلع صحراء قد اشتدت

سما

إذا مر رشقت به حربة من وحدة ما

فحمية

صدا يتناسل حتى فرغ نقطة

ابيض كمخاضة

برق فراغ ما لم يعلمه ضل

راكد كسما

في مدخلها سراب

ليس عرضة لهدف

إنما صار

احتمل زمانه فخرج (20)

هذه الدفقة الشعرية يقف المتلقي على حافتها في دائرة الاحتمالات التي لا تقوده إلى منطقة الاطمئنان الدلالي، لأنها تعتمد الاختزال الشديد الذي يغيب كثيراً من أساسيات الصياغة، ومن هنا كان من الضروري أن يتدخل إيجابياً (بإكمال الناقص) ليقدم لنفسه الإشارات التوضيحية الهادية، وهذا الإكمال يحتمل التشكيل التالي:

من ضلع صحراء قد اشتدت (حرارتها - طبيعتها - صخورها)

سما (الإنسان - الذات المبدعة - الذات المتكلمة)

إذا مر (الغائب - الضد - الراحل في الصحراء - الواقع)

فحمية (تحيط به نتيجة لرشق الحربة)

صدا يتناسل حتى فرغ نقطة (نقطة من صدئه الأسود)

ابيض كمخاضة (تفرغ ما بداخلها إلى خارجها)

برق فراغ ما لم يعلمه ضل (في تلك الصحراء - المأهاة - الواقع)

(العالم) راكد كسما (راكدة)

في مدخلها سراب (يؤكد الضياع ويوسع دائرته)

ليس عرضة لهدف

وإنما صار (السائر في الصحراء - الواقع - المرشوق بالحربة يظن

السراب حقيقة)

احتمل زمانه فخرج (إلى زمان جديد يحقق فيه واقعه المقبول)

فالوصول إلى المعنى، أو الاقتراب منه يحتاج إلى التعامل مع الفضاء - المنطوق بالقوة - أكثر من التعامل مع النص المنطوق بالفعل، وهي ظاهرة يغرق فيها الحداثيون على اختلاف في درجة هذا الإغراق، وإن كان السبعانيون - من بينهم - لهم غواية حادة في هذا الإغراق.

وربما ساعد على وفرة الغموض، أن الخطاب الحداثي لم يقصر قدرته الإدراكية على مناطق بعينها يسهل متابعتها وتحديد ثقلها الإنتاجي، وإنما امتدت قدرته إلى الواقع واللاواقع، والمكان واللامكان، والزمان واللازمان، والمعطوم والمجهول، والممكن والمحال، وكلها مناطق تستعصي على المتلقي، لأنه لم يتمكن من موازنة الأبعاد الإدراكية للخطاب، لأنه هجم عليه دون امتلاك الأدوات التي تيسر له فتح المغاليق، فيتعامل مع السطوح المباشرة، ويحاول ردها إلى الواقع الذي لا يعرف غيره، مع أن التأمل والتروي قد يؤدي إلى إدراك معاكس تماماً. فعندما يقول واحد من شعراء السبعينيات في مصر هو رفعت سلام:

«حطت طيور الوقت حتى أفرخت ما يستقر الذكرى عن الساعة أم
محا الماء مالم نتركه على الرمال،

أو يقول:

«فينغرس جسدي خنجراً في خاصرة الالفق دون رحمة هكذا،

أو يقول:

«فمتى تواتيني القدرة على قول ما لم يخطر على البال»⁽²¹⁾

نلاحظ في الاجتزاء الأول حركة الشعرية في (اللاواقع) إذ عملية المحو المائنة تنصرف إلى حقيقة ليس لها وجود فعلي أو تقديري، مما يعني فراغية المعنى برغم المفردات الصياغية التي تجسده، وفي الاجتزاء الثاني، يأتي التحرك في (اللامكان) فأين هي

(خاصرة الأفق) التي ينغرس فيها ذلك الجسد، وليس المعنى على التأويل الاستعاري كما توهم الصياغة بداية، لأن مثل هذا التأويل يفقد التركيب شعريته، حيث تضع عملية الحلول لتحولات الجسد المحدودة من الطبيعة البشرية إلى الطبيعة المادية الجامدة بكل حدتها وقسوتها ومرارتها التي تطن عن توتر داخلي عنيف لا يجد له متنفساً في الواقع المعقول، فتحلق في دائرة الأفق ناقلة لها تفاعلاتها من الداخل إلى الخارج في (اللامكان).

وفي الاجتزاء الثالث تمارس الشعرية فعاليتها في منطقة (المجهول) حيث تتعلق القدرة بمجهول قريب وبعيد في آن واحد، يعطي للذات قدراً هائلاً من الحركة الحرة الطليقة في أكبر مساحة دلالية متاحة حتى ولو لم تتوافق مع مقولات العقل ومنطقيته الصارمة.

وغواية الحداثيين مع الغموض تدفعهم إلى التوقف المفاجيء دون اكتمال الدفقة الشعرية، وكأننا يخشون هذا الاكتمال بوصفه إشارة توضيحية تدمغمهم بالنثرية التوصيلية، يقول حلمي سالم:

فلما شقيقت كبدي تحت جميزة

لا اسمي في القرنفلة

شهقت سلاماً أيتها⁽²²⁾

فالتوقف المفاجيء، في السطر الأخير - يستدعي مجموعة الاحتمالات التقديرية التي تسمح للمتلقي بالتدخل الإيجابي اعتماداً على السابق الصياغي، أو اعتماداً على التجاوب الباطني مع الإبداع.

وفي هذا السياق تتكاثر عند الحداثيين (الضمائر) على نحو لافت، وهذه الكثرة تعمل على الإيغال في التلخيص من ناحية، وتغيب قدر من المعنى المباشر من ناحية أخرى. ذلك أن الضمير، - بطبعه - منقوص الدلالة، يحتاج دائماً إلى ما يفسره، وهذا المفسر قد يكون غائباً، مما يدخل الدلالة في منطقة الغموض الفني المحسوب، فشاعر كمحمد أبو سنة يوغل في هذه الظاهرة الصياغية وبخاصة في ديوانه (رماد الأسئلة الخضراء) حيث استعمل ستمائة وثمانية عشر ضميراً في مساحة ست عشرة قصيدة،

بمعدل تردد يبلغ حوالي خمسة وأربعين ضميراً للقصيدة الواحدة. يقول الشاعر في (عاشقان):

تقابلا فابتسما

تكلموا واحتدما

تعاظما

تمازجا

وارتظما

تفجرا هوى

ريحاً دماً⁽²³⁾

يتردد الضمير في هذا الاجتزاء - ذي الطابع الثاني - ثماني مرات، حيث تلحق (الف التثنية) الأفعال، وتظل حبلى بطرفين غير محددين، أي أننا نفتقد المرجع، مما يدخل الصياغة في دائرة الاحتمالات، إذ قد تكون الصياغة مبنية على الحكى عن طرفين غريبين، أو تكون مبنية على تلاقي الذات والموضوع، أو غير ذلك مما تطرحه ثنائية الضمير، وليس افتقاد المرجع وحده مسبب الغموض، بل يؤازره في ذلك تعدد المراجع أحياناً، وتداخلها أحياناً أخرى. وقد يأتي الغموض نتيجة لتعدد الوظائف النحوية للدال الواحد، مما يدفع السياق إلى دائرة الاحتمالات الإنتاجية، وقد يكون ذلك لاحتمال الفعل الواحد لأكثر من فاعل نحوي أو دلالي، يقول جمال القصاص في (دهشة غريتها):

الشمس على كتف النهر التفت

في فرشاة الماء انغمست

أشباح من طين، من نور، من رمل⁽²⁴⁾

فالفاعل (انغمست) يحتاج إلى فاعل يقوم بمهمة تحقيق الحدث، وهنا تقدم البنية احتمالين:

الأول: أن يستكن في الفعل (ضمير) يعود على (الشمس)، وهو ما يعني أن الشمس قد قامت بمهمة الابتداء في تفجير المعنى، كما قامت بمهمة الفاعلية عن طريق الضمير الذي انغمست دلالة في (فرشاة الماء).

الثاني: أن تكون (أشباح) هي فاعل الانغماس، بحيث تخلص (الشمس) لمهمة الابتداء، كما يمكن أن تؤدي (أشباح) وظيفة الابتداء، ويخلص الفعل للشمس، ومجموعة هذه الاحتمالات هي التي تؤدي إلى تعدد النواتج الدلالية ليقع المتلقي - بسببها - في منطقة الغموض، وإعمال اختياراته للنفاذ إلى المقصود.

وتنتهي مجموعة الظواهر الغموضية بظاهرة طباعية لها انتشارها الواضح في الخطاب الحدائي، ونعني بذلك ظواهر الفراغات الطباعية، والتنسيق الهندسي للدوال، وهي نوع من التصادم الحاد بين مساحتين داخل الصفحة الواحدة، تصادم بين البياض والسواد، وهو تصادم يعمل - في خفاء - على إنتاج دلالات إضافية لا يقع عليها المتلقي الا بعد تأمل طويل، والانتقال من النص المنطوق إلى الفضاء الذي يضم النص غير المنطوق.

ولا شك أن هذه الظواهر الطباعية لم يكن لها انتشار على نحو ما - في الموروث الشعري نتيجة للالتزام بالنسق العمودي الذي لا يحتمل النقص الصياغي أو اختلال النسق الطباعي، اللهم إلا بعض المحاولات الأندلسية في القرنين - السادس والسابع، لكنها محاولات لم توظف فنياً على النحو الذي نلاحظه في شعر الحداثة، «القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر، فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون الا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه، إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ»، فجعلت عينيه مركزة على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر المعاصر، فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ، ليحدث خلعة، ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك، والدخول في متاهة القلق»⁽²⁵⁾



6 - الاستدعاء

من الواضح أن الخطاب الشعري الحدائي ذو طابع معرفي وحضاري مميز، تتأكد هذه الحقيقة بخاصة إضافية، هي كونه خطاباً مفتوحاً، على معنى أنه مهيا لاستقبال

الخطابات الغائبة، لتحل فيه على مستويات مختلفة، سواء في ذلك ما كان منها تراثياً أو حداثياً، عربياً أو غير عربي، فليس هناك انغلاق على إطار معرفي بعينه، إنما المهم أن يكون الخطاب الغائب محملاً بقيم وتوجهات صالحة للحلول في الخطاب الحاضر، وإضافة بعد معرفي جديد إليه، لأنه ليس من المتصور أن يكون استدعاء هذه الخطابات الغائبة لإنتاج ما تم إنتاجه، بل إن (التأسيس) الدلالي هو أول العوائد التي يفيد منها الخطاب الحاضر بامتصاص ما سبقه وإذابته في نسيجه الصياغي أو الدلالي بكل محموله الشعري أو النثري، التاريخي أو الفلسفي الأسطوري أو الرمزي، فابتعاد الخطاب الحاضر عن الاستدعاء يجعله كالأعمى الذي يتحسس طريقه دون مؤشرات داخلية تعينه، وتقوده إلى منطقة الرؤية التراكمية.

وانفتاح النص الحاضر لا يكون مجرد استقبال الوافد الغائب والترحيب به ضيفاً في لحظة الحضور الإبداعية، وإنما يكون الانفتاح لإخضاعه سياقياً لإمكانات الخطاب الحاضر في محاورته معه، ومن هنا قد يكون الرفض بديلاً من الترحيب، وقد يكون الاستحضار لتأسيس علاقة ضدية ولا يكاد يقلت من الخضوع للاستدعاء أي خطاب مهما كان محاطاً بقداسة معينة، أو لأن سياقه الأول يعطيه حق فرض سيطرته الدلالية اعتماداً على امتداد زمني حاز فيه القبول والرضا، إذ كل ذلك لا يعني شاعر الحداثة، وإنما يعنيه موقفه الخاص منه، ومدى توفقه مع رؤيته أو تنافره معها.

وإذا كان المؤلف - في الخطاب الشعري عموماً - أن يحمل وعي مبدعه، فإن انفتاحه - على هذا النحو - يتيح له أن يحوز كما متعدداً من الوعي، وهو في ذلك يشبه الأعمال الإبداعية الأخرى كالقصة والمسرحية، وإن كان تعدد الوعي فيها يعود - غالباً - إلى تعدد الشخصوس، أما في الخطاب الشعري، فإنه يعود إلى التداخلات النصية جزئياً وكلياً، معنى هذا أن إنتاج الشعرية يتيح للمبدع أن يتكئ على خطابات غيرية، سواء أكان الاتكاء ظاهراً يصل إلى درجة (التنصيص) أم خفياً يحتاج إلى نوع تأمل للوصول إلى أبعاده، وسواء حافظ الخطاب الوافد على خصوصيته الأولى، أم تخلص منها تخلصاً محدوداً أو كلياً.

وإدراك ظواهر الاستدعاء يحتاج إلى قدر من الحس التاريخي والفني والأسطوري بجانب الحس الديني، حيث يساعد كل ذلك على الربط التداخلي بين النص الحاضر

والنص الغائب، وتحديد طبيعة العلاقة بينهما، ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه - في جانب منه - من خارج ذاته.

وربما كانت أكثر ظواهر الاستدعاء انتشاراً في المرحلة المبكرة من الحداثة، هي استدعاء خطابي العهدين القديم والجديد، وفي المرحلة الأخيرة شاع (اقتباس) الخطاب القرآني والخطاب النبوي، بوصفهما مادة فوقية ثرية بمجموعة القيم والتقاليد والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج شعريتهم.

وقد يتجلى هذا (الاقتباس) من القراءة الأولى، كما في قول بدر توفيق:

ايتها الأرض الحنون
تربيع الكالم واضمحل في حفرة المكلوم
مات على مسغبة العيون
مريدك المحزون
والتين والزيتون
والقلم وما يسطرون⁽²⁶⁾

فاستدعاء الخطاب القرآني وتوظيفه في إنتاج المعنى لا يحتاج إلى نوع تأمل حيث يحضر قوله تعالى من سورة القلم: (يتيماً ذا مسغبة) (والقلم وما يسطرون) ومن سورة التين: (والتين والزيتون وطور سينين) وقد يحتاج رصد الاستدعاء القرآني إلى قدر كبير من التأمل، نتيجة لغياب الهوامش القرآنية تماماً، وامتزاج نسيج الخطاب الغائب بالحاضر امتزاجاً يوحد بينهما على صعيد إنتاج الدلالة. يقول محمد الخمار:

في وقدة السهوب ترجع الخيول
وهمة الرجال في الصدور، من يقول:
أكان وهماً؟ لا؟ فما تزال في عيوني
احسب كل صيحة علي
أهرب من يقيني

أقول : هذه نهدة إلي
(يا شارب النهر رويت، فارجعن عن سبيلي
إلي يا ظماء
في وهج الصحراء
الصابرون الفارقون مرة أو مرتين
يلعنني دليلي
يرد خيلي وصهيلي
رويت عند النهر
خنفته، فما صبرت أو غرقت مرة أو مرتين

وفي هذا المقطع يمزج الشاعر بين آيتين قرآنيتين هما الآية 249 من سورة (البقرة)، والآية 4 من سورة (المنافقون)، جاء في الآية الأولى: (فلما فصل طالوت بالجنود قال إن الله مبتليكم بنهر فمن شرب منه فليس مني ومن لم يطعمه فإنه مني إلا من اغترف غرفة بيده فشربوا منه إلا قليلاً منهم فلما جاوزه هو والذين آمنوا معه قالوا لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده قال الذين يظنون أنهم ملاقو الله كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله مع الصابرين) وفي الآية الثانية: (وإذا رأيتم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم كنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنى يؤفكون).

فالآيتان مركبتان في المقطع الشعري بطريقة مغايرة بالتحول عن سياقهما القرآني حيث أخذتا بعداً آخر في السياق الشعري⁽²⁷⁾

وقد يصل الاستدعاء إلى درجة التنصيص، حيث يحافظ الخطاب القرآني على سياقه، وهنا يصعب تحديد أي الخطابين هو الحاضر، وأيهما هو الغائب. يقول أحمد الشهاوي:

والليل إذا سجي
صحا الوقت من نومه
وحكى لي قصة
ويوخي
ونام⁽²⁸⁾

حيث يستدعي الخطاب قوله تعالى من سورة (الضحى) (والليل إذا سجى) لتحل الآية في الخطاب الشعري حاملة شحنتها الدلالية القسمية الأولى لإكساب الحاضر طبيعة فوقية موازية للغائب.

وبجانب هذا النص الذي يتفاعل مع السطوح والأعماق على صعيد واحد، يستخدم الخطاب الشعري الحدائي نوعاً من التناص الذي يتكئ على الشكل الإيقاعي وما يتضمنه من أبنية نحوية.

يقول محمد عفيفي مطر:

فاقعد، اقم بيتك في خطوتك الأولى ولاعب في
فضاء الخيمة البئر وما يرفجف والصل وما يزحف
والجرذ وما يكمن والطير وما يجثم والوحش وما
يربض واقرا لغة الجن وما يبلس والإنس وما
يأنس أو يؤنس، واقرا ما به تنفض الأرض
ويعلو الفيضان⁽²⁹⁾

فهذا البناء الصياغي يستدعي الخطاب القرآني في عدة مناطق، فمن سورة (الانشقاق) يأتي قوله تعالى: «والليل وما وسق، والقمر إذا اتسق» وفي سورة (الشمس) يستفيض هذا البناء الإيقاعي على المستوى الصياغي في مثل قوله تعالى: «والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها، والنهار إذا جلاها، والليل إذا يغشاها، والسماء وما بناها، والأرض وما طحاها، ونفس وما سواها».

وقد تبتعد الأصوات المستدعاة عن الموروث الديني لتتكئ على الموروث الشعري، حيث يكون التناص استعادة لبعض النصوص القديمة في إطار خفي أحيانا، وجلي أحيانا أخرى، فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع من التماس بين النص الحاضر والنص الغائب يؤدي إلى تشكيلات إبداعية تداخلية، قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو المناقضة أو السخرية، وقد يصل التناص إلى درجة التنصيص على النحو الذي رأيناه في امتصاص الخطاب القرآني.

ويجب أن ندرك أن امتصاص الخطاب الشعري كلياً أو جزئياً، لا يعني - الزنيان، ولا ينفي التمايز نتيجة لارتباط كل خطاب بتجربته التي تتخالف مع سواها زماناً ومكاناً، وإذا كان وجود قطيعة مع التراث أمر تحتمه طبيعة الوجود البشري فإن هذه الضرورة محكمة بأن المبدع لا ينشأ في فراغ ثقافي وإلا كان يتيماً بلا آباء، وبالضرورة سيقوده اليتيم إلى العقم فلا ينجب أبناء.

والوقوف على الطلل بنية تراثية مغرقة في تراثيتها، ويرغم نك ظل حضورها دائماً في الخطاب الشعري على مر العصور حتى مع الإغراق في الحداثية، لكن الطلل الحداثي له خواصه البنائية التي تفارق الطلل التراثي في قليل أو كثير. يقول محمد مهران السيد في (وقفاً بها صحبي):

صدقت - يا بعيدة النظر

سيان أن يهلك رحلنا أسى، أو نحتمي

- من حرقة البكاء بالتجلد

ما دامت الطلول..

حتى الطلول..

قد امحت، ولم تعد تلوح للمطى.. في

- المدى البعيد

ولا كباقي الوشم - ها هنا - بظاهر اليد

وضاع مثلما نضيع كل ليلة،

- على موائد القمار⁽³⁰⁾

فهنا تجربة طلية - من الطراز الأول - لا تكتفي باستدعاء بنية الطلل فحسب، بل تستدعي معها الخطاب الشعري المعبر عنها على سبيل التداخل النصي، حيث يحضر امرؤ القيس خلال قوله:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

كما يحضر طرفة بن العبد خلال قوله:

لخولة اطلال ببرقة همد

تلوح كبساقى الوشم فى ظاهر اليد

وبرغم ذلك تظل لتجربة مهراڻ خصوصيتها المرتبطة برؤيته لعالمه، وفاعليته التدميرية التي تطول الذات، فتدفعها إلى مساحة هائلة من الاغتراب والضياع الخارجى والداخلى.

وإذا كان التناص الشعري عند مهراڻ السيد قد اكتسب ذاتية واضحة، فإن التناص - أحياناً - يبتعد عن هذه الذاتية ليأخذ عمومية تصلح لاستيعاب لحظة الحضور المرفقة بكل محتوياتها من الخيبة والمرارة، وبخاصة فى الواقع العربى الحضورى. يقول ممدوح عدوان:

هلا سالت القصف يا ابنة مالك

إن كنت عاتبة

وموتى فى العتب

يخبرك من شهد الواقعة أننى

قاومت حتى انزاحت الاستار

عن اهلى العرب

وشهيدى المطلوب معروف من الفقراء⁽³¹⁾

حيث يمتص خطاب ممدوح عدوان خطاب عنتره من معلقته، فيقول:

هلا سالت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جساهلة بما لم تعلمى

إذ لا أزال على رجالة سباح

نهى تعاوره الكماء مكلّم

طوراً يجرد للطعمان وتارة

ياوى إلى حصن القسى عرمرم

يخبرك من شهد الواقعة أننى

اغشى الوغى واعف عند المغنم

وفي سياق الاستدعاء يتم استحضار الموروث التاريخي البعيد أو القريب في مناطق بعينها لها خصوصيتها التكوينية أو التدميرية، كما يتم امتصاص الأسطورة بكل بعدها الغيبي، مع تلخيصها تلخيصاً شديداً في إشارة موجزة، ويتميز هذا الامتصاص بأنه يأتي في إطار فردي أحياناً وجماعي أحياناً أخرى، مع الاحتفاظ له ببعده الزمني المخرق في القدم عندما كان مشحوناً بهوم الإنسان الأولى، الفكرية والعقائدية بسذاجتها وعمقها معاً، حيث يأتي كل ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، مع تحميله باسقاطات الواقع الأنّي وهومومه الكثيفة التي تعجز الصياغة الحاضرة عن التعبير عنها بمفردها، فتطلب العون من هذا الموروث الإنساني.

ومع امتصاص الموروث الأسطوري، يأتي امتصاص الموروث الشعبي حاملاً معه كثيراً من الخرافات والأعراف والتقاليد والمعتقدات البدائية التي استطاعت أن - تؤدي وظيفتها في الواقع القديم، ثم تؤدي الوظيفة نفسها أو قريباً منها في الواقع الحاضر من خلال خطاب قولي ذي أقنعة متعددة، وكشف كل قناع ينتج ما وراءه من بعد ثقافي ليلتحم بنسيج الخطاب الحاضر فيصنع سبكة جديدة تحمل وعين معاً.

ويتميز الاستدعاء الشخصي بحضور غالب في شعر الحداثة فردياً وجماعياً، حيث يأتي استدعاء الشخص محملة بعمقها التاريخي والفكري والفني، لتؤدي دوراً محدداً في إنتاج الشعرية الحاضرة، ولا يقتصر هذا الاستدعاء على شخص بعينها بل يستحضر التراثين والمعاصرين من الدائرة العربية أو من خارجها.

واللافت أن الاستدعاء قد يتعد عن الغيرية ليتسلط على (الذات)، على معنى أن كثيراً من شعراء الحداثة مفرمون باستدعاء خطاباتهم السابقة، وتوظيفها في خطابهم الحاضر، مما يعطي إبداعهم نوعاً من التواصل الإنتاجي الذي يسمح بادعاء وجود وحدة أفقية لخطابهم الشعري في مجمله.



7 - اللغة

إن كل لغة تكاد تكون نظاماً مغلقاً على ذاته، ومن هنا يمكن أن نقول إن كل إبداع يمثل نظاماً يتغلق على ذاته أيضاً، بل إن كل نص هو نظام مغلق على ذاته، وعلى هذا

يصبح من المحال التعامل مع الشعر الحدائثي من منطلق واحد، بل إن كل خطاب يفرض على الدارس المداخل النقدية التي يتعين عليه أن يلج منها إلى هذا الخطاب، لكن هذه الخصوصية الفردية لا تلغي وجود أطر جماعية يمكن أن تقدم تصوراً كلياً لحركة الحدائث الشعرية في ممارستها اللغوية، ذلك أن هذه الحركة تبلورت ملامحها عندما أصبحت اللغة هاجساً لدى النقاد والشعراء على حد سواء، بل إن اللغة أصبحت بديلاً عن الواقع المثوري المليء بالاستلاب والعقم، فكانت الكتابة عن أي شيء وفي كل شيء، ولم تعد اللغة مجرد وسيلة لرصد الواقع أو محاكاته، بل أصبحت أداة لإنتاجه كما سبق أن أوضحنا.

ولا نعني اللغة هنا في إطارها المحفوظ، وإنما نعني الكلام بما فيه من مفارقة للمعجمية والنحوية على صعيد واحد، وليست المفارقة هي الخصيصة الوحيدة، بل يضاف إليها فاعلية الإبداع لنقل اللغة من الحسية إلى التجريد، وهذا التجريد عود بها إلى فطريتها الأولى، كما أنه - في الوقت نفسه - نوع من التخلص من الهوامش الإضافية التي جاءت من الممارسة التوصيلية، والخلوص إلى الجوهر الداخلي.

ولا يعني التجريد إهمال كثير من التفاصيل والجزئيات التي تعمل على دفع اللغة إلى دائرة الدرامية بكل تصادماتها، وبخاصة إذا أدركنا أن تحول الفكر إلى نطق أو كتابة يمثل قمة هذا التصادم لأنه لا توافق بينهما على مستوى السطح.

إن هذا التحول يتمثل أولاً في المستوى الإفرادي بكل طبيعته الاختيارية التي تتسلط على المخزون اللغوي. ثم يتمثل ثانياً في المستوى التركيبي الذي يعتمد على عملية (التوزيع) أو (التعليق) لصنع الكتل التعبيرية بكل بساطتها أو تعقيدها، وهو ما نهتم له في هذا المحور من الدراسة.

وطبيعة المستوى الإفرادي أنه وسيلة مساعدة على تلقي الخطاب، لأنه يخفف عن المتلقي الأعباء التركيبية بكل نواتجها المعقدة، بل إن الدوال الإفرادية تمثل المفاتيح الأولية لدخول عالم النص، لأن التركيب إلى زوال، والثبات يكون للمفردات، فإذا قلنا مثلاً: (حضر محمد صباحاً)، فإن الحضور له ثباته الدلالي لمحمد أو غير محمد، وكذلك (محمد) له ثباته الدلالي سواء كان الحضور له أم لسواه، وكذلك الأمر في (الصباح) ومن هنا تأخذ المفردات أهمية قد تسبق التراكيب

ولا شك أن المستوى الفرادي له فاعليته في (تأجيل المعنى)، لأن كل مفردة تحليل- في إنتاج معناها - على غيرها من المفردات من ناحية، ثم ينتظر التركيب لتحديد طبيعة هذا الإنتاج من ناحية أخرى، والتركيب - بدوره - يؤجل المعنى انتظاراً للسياق، والسياق ينتظر الدوال لتحقيق طبيعته الخارجية أو الداخلية، أي أن المعنى على هذا النحو يعيش حالة تأجيل دائمة، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن شعراء الحداثة يعطون المفردات أهمية بالغة، لأنها أخذت حقوقاً لم تكن لها في الدرس النقدي القديم أو الحديث، ولأنها كانت رهينة السياق، - أو بالمصطلح البلاغي (الحال والمقام) لكن الذي طرأ على الخطاب الشعري من تحولات أتاح لها أن تستولي على مهمة إنتاج المعنى، واستقلالها بالدقة الشعرية دلاليّاً، يقول أمجد ريان في (خذي وشمي): -

كنت أنحني والخطوط تنفرج
كنت أنحني والخلايا تشب
الروح والرواح، الدهشة، الحريق
الاشداق، الوشيش، الفيضان،
المباغثة، المتاريس، التوحد، التطوح،
اليقظة، التلاطم، الشرخ، التمشيط، الإشراق، التشابك، الإيقاع،
التوقع، الاصطخاب
الخمش، الشهيقي، الشهوة،
الأطراف، الحنين، الهرج، البأس
الصعود، الملمس،
الهبجان، النهضة، الانبجاس
يسكن الجبروت⁽³²⁾

فالمفردات في هذه الدقة الشعرية تحوز استقلالية كتابية تتوافق مع استقلاليتها الدلالية، بوصفها وحدة إنتاج المعنى بدلاً عن وحدة التركيب حديثاً، وبدلاً عن وحدة البيت الشعري قديماً

وفي هذا الإطار الإفرادي تم إسقاط الربط التعسفي بين الدال والمدلول، وكلما زاد هذا الإسقاط، كلما أوغلت الصياغة في الشعرية، حيث يتحقق إهدار المراجع لحساب الشعرية، وتخليق مراجع جديدة تعتمد التخيل في إدراك بعدها الدلالي، معنى هذا أن الشعرية تمتنع إذا ظل الاختيار الإفرادي في منطقة المواضعة، وهنا تكون المفردات كلها صالحة للشعرية، دون القول بالفصيح أو المبتذل، إذ الملاحظ في شعر الحداثة حدة التعارض الإفرادي بالصعود إلى (المهجور) أحياناً، والنزول إلى (المتداول) أحياناً أخرى، فشاعر كعفيفي مطر في ديوانه (رباعية الفرح) يستخدم أكثر من خمسة وعشرين دالاً مهجوراً، يحتاج كل منها إلى الفصوص المعجمي لإدراك مدلولها الأول، وفي المقابل نجد شاعراً كامجد ناصر ينزل إلى مستوى التداول في استخدام دال مثل (ينتف) في قوله:

فكر في لصوص ينتعلون أحذية من كتان

ويسطون على ثكنات غارها الجند إلى حروب التاديب

وتطهير القلاع من عصاة ألبوا النواحي

على حاكم شوهد يتلصص على نسوة (ينتفن) شعر سيقانهن

بمعقود السكر⁽³³⁾

ولا شك أن هناك farkاً واضحاً بين الشاعر الحدائي والشاعر القديم في التعامل الافراي، ذلك أن الشاعر القديم كانت مفرداته محدودة، وضغوط المعجم عليه شديدة، بعكس الشاعر الحدائي لاتساع مفرداته باتساع عالمه بكل تحولاته الخارجية والداخلية، وضعف الضغط المعجمي الواقع عليه، وشتان بين من يبحث عن قطعة نقود بين عشر قطع، ومن يبحث عنها وسط آلاف منها

ومن ثم نلاحظ في (الاختيار) الحدائي تنقل الدوال - بصفة دائمة - من جدول إلى آخر، فلا توقف لتبادلاتها الدلالية، وهو ما يخالف الثبات النسبي للدوال في الخطاب الشعري القديم، ومن هنا كان التعامل التحليلي مع الخطاب الشعري القديم أيسر، لشمولية معجمه من ناحية، واقترب الدوال من المواضعة من ناحية أخرى، أما في الخطاب الحدائي، فإن الصعوبة تأتي من أن كل مبدع يكاد ينقل على معجمه، بل إن كل نص يكاد يكون له معجمه الخاص، مما يحتاج إلى صبر وأناة للوصول إلى نواتجه الدلالية المتاحة.

ومن المؤكد أن الدرس النقدي في تعامله مع الخطاب الحدائي يحتاج إلى متابعة إضافية مستفيضة لمجموعة المعاجم والحقول الدلالية والصرفية، فلا بد من رصد جموع الأسماء والأفعال، والجوامد والمشتقات، والأفراد والتثنية والجمع وغيرها من الظواهر التي تشارك مشاركة إيجابية في إنتاج الشعرية.

وعلى المستوى التركيبي نلاحظ أن الخطاب الشعري الحدائي له خصوصيته التي أعطت له قدراً كبيراً من المخالفة لما سبقه من إبداع شعري، حيث كانت (النحوية) عنده ذات نظام مفارق للمحفوظ، دون أن تفقد لغته انثناءها بالنسبة للمخزون الكثيف في مستوياته التجريدية التي قد تحافظ على شرعيتها أو تتعدها، ومن هنا يكون من الأوفق أن نقول إن قراءة الخطاب الشعري الحدائي تنطلق من (لا نحويته)، وهو ما يعتمد في إدراكه على (كفاءة) المتلقي اللغوية التي تتيح له أن يدرك (اللانحوية) حيث يكون من المفترض تفجر الصياغة من تقاليد جماعية محفوظة، لكن الخطاب يستبعد جانباً منها، فيمتليء بكم وافر من التنافر الذي لا يمكن رده إلى مرجع محفوظ، وإنما تكون صحته مرهونة بخطابه وحده.

ولا شك أن متابعة البنية التركيبية تعلن صراحة عن الطبيعة المجاوزة - وبخاصة في مرحلة السبعينيات - على معنى أن خطابها الشعري يتعالى على اللغة ذاتها، حيث تدخل (المركبات) دائرة (الاختيار) على نحو ما دخلته (المفردات)، فالبداع يركز اختياره على مجموعة البدائل التركيبية، فيؤثر منها ما يقوم على هدم المكونات المحفوظة التي تحوج المتلقي إلى جهد كبير لإعادة ترميمها حتى يتمكن من تلقاها كما يؤثر الحدائون مناطق إعرابية بعينها تساهم في إنتاج المعنى على نحو مخصوص، حيث تكون (المرفوعات) - وسيلة دفع الدلالة إلى منطقة الإيجاب، وتكون (المنصوبات) - غالباً - وسيلة دفعها إلى منطقة السلب، ثم تكون (المجرورات) أداة للزوائد الإضافية التي تعمل على خلق التلاحم التركيبي من ناحية، ومد المعنى إلى لواحقه - بالتداعي - من ناحية أخرى.

وفي هذا السياق تؤثر الشعرية وظائف نحوية بعينها لها فاعليتها المميزة في إنتاج المعنى، كالمفعول المطلق والتمييز والحال، وغيرها من الوظائف عالية الإنتاج. فشاعر كحلمي سالم يستخدم (المفعول المطلق) في ديوانه المحدود (دهاليزي والصيف ذو الوطء)

أكثر من خمس وثلاثين مرة، مستهدفاً إنتاج خط دلالي له أهميته الشعرية، هو خط (المفعولية الخالصة) بكل إضافاته التوكيدية التي تحل في سياق الشك والغربة.

وبرغم ذلك فإن الوظائف النحوية لا تحافظ على أداء مهمتها الدلالية داخل الخطاب الشعري، حيث يتحول الفاعل النحوي إلى مفعول دلالي أحياناً والمفعول إلى فاعل أحياناً أخرى، وهكذا الأمر في كثير من الوظائف، فعندما يقول أمل دنقل:

تأكلني دوائر الغبار

أدور في طاحونة الصمت، أنوب في مكاني المختار⁽³⁴⁾

نلاحظ أن الذات تتحول - على المستوى الوظيفي - بما يجعل العلاقات النحوية غير ثابتة داخل الجملة الشعرية المحدودة، فهي - في السطر الأول - تقع مفعولاً لفاعل غير موثر على المستوى الحدثي (دوائر الغبار) ثم تتحول - في السطر الثاني - إلى فاعل (أدور) يؤثر في منطقة خارج إطار الدلالة (طاحونة الصمت)، ثم يأتي تحول ثالث تصبح الذات فيه في منطقة وسطى بين الفاعلية والمفعولية (أنوب)، فالفاعل هو المفعول على صعيد الدلالة، أي أن إنتاج المعنى يعتمد على تداخل الوظائف النحوية دلاليّاً في معظم شعر الحدث.

وهذا التحول المستمر في الوظائف النحوية من ناحية، واهتزاز علاقة الدال بالمدلول من ناحية أخرى، يدفع الشعرية إلى منطقة (المجاز) بكل توسعاتها الانحرافية التي تحتاج إلى قدر كبير من التدخل لمحاولة إعادة الصياغة إلى انتظامها الأول، أملاً في الوقوع على جانب من نواتجها الدلالية الحالة أو المؤجلة، معنى هذا أن المتلقي يتعامل مع لغة داخل اللغة ذاتها، لغة تتعالى على الراكد التواصلية باعتماد قوانين المجاز الطارئة التي تهز بعنف المتعارف من قوالب البلاغة التراثية ليتوافق ذلك مع هز النحوية، وهنا تكون مهمة النص الخروج من العموم إلى الخصوص، ومن المطلق إلى المحدود، ومن المؤلف إلى غير المؤلف ليحقق رؤيته في لغة جديدة.

إن هز البلاغية والنحوية يؤدي - بالضرورة - إلى هز الفوارق الأسلوبية بين الثوابت والمنفيات، والخبريات والإنشائيات والموصولات والمفصولات، والزوائد والأساسية.

وإذا كان ما سبق من ظواهر يمثل نوعاً من التعالي على اللغة عموماً، فإن هناك ظواهر محددة تؤكد هذا التعالي من ناحية، وتدفع الخطاب إلى دائرة الغموض من ناحية أخرى، حيث يشيع في الخطاب الحدائي انقطاع العلاقات الدلالية بين التراكيب، وحيث تبرز حدة الانفصال الذي يحتاج إلى حركة عميقة أو تحتية لإدراك العلاقات البديلة التي تفسر بنية السطح، ومع قطع العلاقات تتدخل ظاهرة أخرى تعمل على خلق شبكة من التنافرات التركيبية، حيث يصطدم كل تركيب بسابقه، حتى يصل إلى درجة نفيه، أو الغائه الفناء تاماً أو محدوداً، ومن هنا نفتقد الروابط الدلالية ليحل محلها التداعي النفسي أحياناً، والصوتي أحياناً أخرى.

إن الايغال الانفصالي أو التنافري قد ملا الخطاب الشعري بظواهر (الفصل) بين التركيب المتلاحمة أو المتضائية، كالفصل الموسع بين المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والمعطوف عليه والمعطوف، وهو ما يؤكد عملية هدم البنى التركيبية.

زيادة في الابتعاد عن النحوية تعتمد الصياغة إلى إحداث نقص تركيبى بتغيب بعض المكونات الأساسية، كإسقاط الخبر نهائياً، أو إسقاط جملة الصلة بكل مهمتها التفسيرية. يقول محمد سليمان:

والذي استعاذ من برية
فلاذ بالأصداف كي ينام
شارع ينساب من عباءة
ينوب في الحديد⁽³⁵⁾

(الذي) يقع موقع المبتدأ الذي يحتاج إلى مكمل دلالي (خبري)، وهو ما تعمل الصياغة على تغييبه، إذ السياق يقف حائلاً دون (شارع) ليحتل منطقة الخبرية، ومن ثم لا يجد المتلقي إلا الفضاء الشعري يخلق فيه ليعثر على هذا المكمل، بحيث يكون صالحاً لفعل (الاستعاذة) التي تنتهي إلى بؤرة الضياع في (شارع) تقديري يمتد داخل الذات بكل مواصفاتها البشرية، لكن مهمتها التعاملية تكون سالبة لكل من يواجهها.

وفي هذا السياق تتوالى التجاوزات التركيبية من ادخال (ال) على المضاف على غير ما يسمح به المحفوظ النحوي، ونداء (المطلى بال)، ومجيء (ال) العهدية دون معهود سابق، ودخولها على (الفعل)، يقول حسن فتح الباب:

السهرة حانت

ضوء خافت

عرس نجوم وتجليات سحر

يا ليل الساجي النشوان

بعبير الكروان

وعناقيد زهر وحنين شعر⁽³⁶⁾

وفي محور الصياغة تتوالى ظواهر استعارة الخطاب الشعري لبعض وسائل التعبير من فنون قولية مجاورة، كاستعارة (الحوار) من المسرح، وهذه الوسيلة لا يكون لها فاعلية حقيقية الا داخل ثنائية فعلية أو تقديرية، وقد يتم تجاوز الثنائية إلى الجماعية، وإن كان هذا نادراً عند شعراء الحداثة، كما يتم استعارة ما يسمى (بالمونولوج) أو الحوار الداخلي الذي يضيف إلى الشعرية خصيصاً تتصل بالذات، تتمثل في انشطارها وتمزقها وافتقادها للوحدة والتكامل، وانقطاع صلتها بالآخر، أو بالآخرين، فلم تجد الا الارتداد إلى اعماقها لتمارس حوارها الصامت أو الصارخ. يقول بلند الحيدري:

اصغ..... اصغ

واصغيت، وأرهفت السمع ولكني

لم أسمع شيئاً

اصغ... اصغ

وضحكت.. هذا صوت القطة في بيت الجار

ذاك... حفيف لوريقات الأشجار

لا تابه لهما.. لا شيء سوى صوت القطة

لا شيء سوى صوت حفيف الأشجار⁽³⁷⁾

فالذات - في قمة توترها - تدخل ازدواجية تقديرية حيث تنشطر إلى صوتين أحدهما أمر والآخر مستجيب، وهذا الانشطار ذو طبيعة داخلية في مواجهة خارج يمر بالفزع والخوف الذي ينبعث من مفردات لا تحمل في حقيقتها مبرر هذا الفزع أو ذلك الخوف، وإنما صدمة المواجهة مع العالم دفع الذات إلى هذه المنطقة المتوترة حيث شطرتها إلى ثنائية حوارية بين الأمر الإيجابي والاستجابة السالبة.

وفي إطار استعارة الوسائل من مجالات غير شعرية، يتم الاستعانة بفنون غير قولية كاستعارة التصوير البطيء أو السريع (واللقطات المكبرة) أو المكبرة من فن التصوير، وتوظيف كل ذلك في أطر شعرية تتيح للمتلقي أن يستقبل الملفوظ على هذا النحو التشكيلي المتعدد من البطء والسرعة والكبر والصغر، وقد تدخل الدلالة دائرة (التوقف) التام أو المؤقت تبعاً للمساحة الزمنية النصية التي يحوزها الخطاب.

يقول خليل حاوي:

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور
وغدوت كهفا في كهوف الشط
يدفع جبهتي
ليل تحجر في الصخور⁽³⁸⁾

نلاحظ هنا ظواهر (التكبير) التي تسيطر على حركة المعنى في السطرين الأول والثاني، حيث تتضخم صورة (الدقائق) لتستحيل إلى (عصور) برغم احتفاظها بدلالاتها المرجعية، وداخل هذه الصورة المتضخمة يتم (توقيف) - اللقطة المكبرة عند منطقة (التجمد) في السطر الثاني، ثم يزدوج التوقف عند الوصول إلى منطقة (الليل) في السطر الأخير حيث (يتحجر في الصخور).

ولا شك أن مثل هذا الأداء الشعري كان له بعض حضور في التراث، لكنه لم يصل إلى هذه الدرجة المجاوزة في تشكيل الصورة، فعندما يقول امرؤ القيس:

فـيـالـك من لـيل كـان نـجـومـه
بـكل مـغـار الفـقل شـدت بـيـنـبـل

نلاحظ - أيضاً - ظاهرة (توقيف) الزمن، لكنه توقيف منقوص بفاعلية البنية التشبيهية التي تدخلت لنقل الصورة من إطار المجاوزة إلى إطار القبول العقلي.

وتمتد الاستعارة إلى ما نعرفه عن (القطع والوصل) في فن (المونتاج) الذي يتوازى مع ظواهر صياغية ذكرها القدماء تحت باب (الفصل و الوصل) و (القطع والاستئناف) وكل هذه الوسائل أتاحت للخطاب امتلاك قدرات إنتاجية أكسبته خصوصيته المفارقة

والموافقة علي صعيد واحد، المفارقة للموروث التعبيري في الفنون القولية المختلفة، والموافقة لتطور الواقع تطوراً هز كل نمطيته بفعل تقنيات المستحدث.



8 - الإيقاع

إن النظر في شعرية الحداثة يشير إلى مخالفة صريحة مع ما سبقها من شعرية قديمة أو جديدة، ذلك أن شعراء الحداثة لم يوجهوا مهمهم إلى الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، بوصفه إطاراً صورياً غير قادر على استيعاب تجربتهم الحداثية، أو ربما رأوه متخلفاً عنها بمسافة زمنية وفنية كبيرة، وهم في ذلك ليسوا بدعاً في دائرة الشعرية، فالتجاوزات الإيقاعية صاحبت الشعرية على امتدادها الزمني المغرق في القدم، وهي تجاوزات حاولت الخروج على النسق الرتيب حسيماً، لحساب الإيقاع الدلالي النابع من النظام الصياغي بوصفه انعكاساً للإيقاع الذهني الداخلي، وقد حدثتنا المصادر القديمة عن أمثلة هذا التجاوز حتى في العصر الجاهلي، وليس ببعيد عنا قصيدة (عبيد):

أقفر من أهله ملحوباً

فالقطيبتات فالذنوب

ومثلها بعض قصائد منسوبة لامرئ القيس والمرقش الأكبر وعدي بن زيد⁽³⁹⁾، واستمر هذا التجاوز حتى مرحلة (التفعيلة) حيث رصدت الدراسات المتتابعة كثيراً من الخلل الوزني عند كبار شعرائها، كالسياب، وصلاح عبد الصبور وملك عبد العزيز وعفيفي مطر وكمال نشأت⁽⁴⁰⁾ ولشعراء المغرب العربي من الحداثيين تجاوزاتهم الإيقاعية في استخدام وحدات عروضية طارئة مثل (فعو) و (فا)، وقد رصدها محمد بنيس في دراسته الموسعة عن الشعر المعاصر في المغرب.

معنى هذا أن الجيل الأخير من الحداثيين وجد أمامه أرضاً مهيأة إيقاعياً، نتيجة للتحويلات العروضية المستمرة التي هزت نسقه في الأساس، بحيث لم تعد الشعرية - من وجهة نظره - قابلة لتجاوزات إضافية، أو لم تعد فيها مساحة يمارس فيها حدائته، ومن ثم بدأت ظاهرة الخلط بين التفاعيل أو تداخلها، مما أحدث نوعاً من الفوضى، واعتقد أنها فوضى حافظت على قدر كبير من جماليات الشعرية، ولكن هذا - أيضاً - لم يكن كافياً، ومن ثم جاء التحول إلى (النثرية) الصريحة، وهي مرحلة لم تألفها الأذن العربية بعد،

نتيجة لطول الفترة الزمنية التي خضعت فيها للإيقاع المحفوظ، ولا ينفي هذا أن (قصيدة النثر) كان لها حضورها الدائم في تاريخ الأدبية، لكن أصحابها لم يدعوا أنها شعر خالص، وإنما هي نثرية تمتص كثيراً من طاقات الشعرية.

إن نظرة الحداثيين للإيقاع المحفوظ أو الطارئ، تعتمد على أنه بناء صوري قد استهلك نفسه في تكرارية زمنية ومكانية لم تعد داخل مهمم الإبداعي، وإنما يقع تحت طائلة هذا الهم هو (الفكر) وتسلطه على العالم، والنسق الصياغي وكيفية انتاجه للمعنى، وهو ما يؤسس إيقاعاً مغايراً لهذا الإيقاع الماثور الذي يتأسس على ركيزتين: البداية والنهاية، بينما يركز الحداثيون على البدايات التي تسلمهم إلى بدايات جديدة.

وليس معنى هذا أن النثرية تلغي الإيقاع نهائياً، وتبعده عن دائرة شعريتها، لكن معناه أن للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وبخاصة إذا - تزاوج هذا الإيقاع مع البنية الدلالية العميقة، وهنا يأتي الحس الصوتي ليكون بديلاً عن الإيقاع الخارجي الموروث أو المستحدث، حتى صار (الحرف الواحد) مدخلاً للإيقاع الشعري في بعض الأحيان.

والذي لا شك فيه أن للقديما مغامراتهم مع الحروف وتنسيقها فرادى وجماعات على مستوى الصيغة الشعرية، وعلى مستوى الصيغة النثرية، لكن لمغامرة الحداثيين خصوصيتها المفارقة، من حيث كان الحرف عندهم عالماً قائماً بذاته، لاحتماله كثيراً من الإسقاطات والرموز العرفانية من ناحية، ولاكتنازه بكم وافر من الإيقاعية حالة تردده مفرداً أو داخل بنى إفرادية من ناحية أخرى. وربما كان مثل ذلك وراء غواية الحداثيين في تفتيت الدال الواحد إلى مفرداته الحرفية كصدى للتفتيت الحادث في العالم، وتأكيد لاستقلالية الحرف.

وتتمثل كثافة التردد الحرفي بحدة عند واحد من المع شعراء السبعينيات في مصر هو حسن طلب، الذي بقي بعض دواوينه على تلك الصيغة الحرفية بكل عمقها الإيقاعي والعرفاني، وبخاصة ديوانه (أية جيم)، يقول:

جيما تكم منجاتكم

فتجهزوا لنجاتكم

من جائحات جناتكم

جيماتكم جناتكم وجناتكم
جيماتكم مرجاتكم خلجاتكم حجراتكم
جيماتكم جاماتكم جراتكم جداتكم زوجاتكم
فاحرنجموا بين الجراح
وهجنوا جيناتكم⁽⁴¹⁾

إن تعويض الإقاع العروضي قد أغوى الحداثيين ببنى دلالية بعينها كبنية (التقابل) التي وظفوها كما وظفها القدماء والمعاصرون، وإن اجتنبها التعامل الحداثي من هوامشها التراثية، ونقلها إلى أشكال جديدة تعتمد على تداخل الطرفين أحياناً، أو عقد علاقة تحول بينهما أحياناً ثانية، أو خلق تقابلات سياقية في أحيان ثالثة. وتشارك بنية (التكرار) سابقتها دلالياً، وإن زادت عليها بهوامشها الصوتية التي تتأتى من التردد الذي يحافظ على وحدة المدلول في التكرار الخالص، أو المخالفة الدلالية في بنية (التجانس)، وفي هذا أو ذاك يتحقق أمران لهما أهميتهما البالغة هما: التقرير والتأسيس، حيث تعمل البنى - أحياناً - على إنتاج ما يتم إنتاجه فتقرر، أو تضيف إلى المنتج زوائد دلالية فتؤسس دون أن يخل ذلك بالنتائج الإيقاعية، بل ربما كان مساعداً على تحقيقه في العمق كما تحقق في السطح.



9 - المجمال

إن الدراسة - على هذا النحو - تتحرك من منهجية الإبداع والتلقي لتتابع الشعرية الحداثية في تجريبيتها المغرقة في الغموض من ناحية، والمهياة للانفتاح على العالم من ناحية أخرى، لتصب كل ذلك في دائرة اللغة بكل ممارساتها الإيقاعية الطارئة أو المألوفة.

ولا شك أن شعرية الحداثة لم تطرح نفسها من فراغ معرفي أو إبداعي، وإنما طرحته من أساسيات تراكمية خارجية وداخلية على صعيد واحد، لكن التراكم لا يعني الاحتكام إلى مناهج تقليدية لمواجهة نقدياً، بل إن ضرورة الحداثة الاحتكام إلى تقاليد طارئة نابعة من النصوص ذاتها ليمت التوافق بين الخطاب الأدبي والخطاب النقدي، لأن التراكم كانت له ركيزتان تتصل أولاهما بالموروث في منجزاته المجاوزة، والآخرى تتصل بالوافد الجديد في آخر منجزاته اللغوية.

ومن الواضح أن الحداثة الشعرية قد ارتبطت بمرحلة زمنية امتدت من الأربعينيات واستمرت حتى التسعينيات، وإن حاز جيلان في هذه المرحلة أهمية خاصة لكثافة ممارساتهما الحداثية، هما جيل الستينيات وجيل السبعينيات، حيث أصبحت (رؤية العالم) تجربتهم المفتوحة لاستقبال مفرداته، دون ارتباط زمني أو مكاني، أي أن الحداثة تجمع بين النقيضين على صعيد واحد: الزمانية واللازماني، الزمانية في الارتباط بحضور المبدعين أو غيابهم، واللازماني في استحداث ظواهر إبداعية لها طبيعة مطلقة، وربما لهذا نلاحظ أن الذات المبدعة قد تحملت بأعباء كثيرة كان من الواجب أن تقع على عاتق المتلقين.

إن حداثة الإبداع قد تلازمت مع استحداث مصطلح (الشعرية) الذي يتوافق إلى حد كبير مع مصطلح تراثي هو (النظم) بمفهوه الجرجاني حيث يتكئ المصطلحان على منطقتين محدبتين هما: (المعجم) بكل طاقته الاختيارية و (النحو) بكل طاقته التركيبية، لكن يلاحظ أن الغلبة فيهما كانت للخط الثاني على الأول، لأنه منطقة تحقق الشعرية، وهنا تكون المعجمية بمثابة مقدمة تمهد للناتج الصحيح، أو لنقل إنها إضاءة خارجية يتلاشى أثرها بعد ممارسة النحوية لمهمتها داخل الخطاب.

وربما كانت أهم ميزات هذه الشعرية، تشبعها بطابع حضاري نتيجة لاتساعها المعرفي، وامتدادها الزماني والمكاني، حيث تغلبت فيها العناية بالتوجهات الإشراقية، وأصبح (الحدس) وسيلة إدراك العالم، مستعيناً في ذلك (بالحلم) أحياناً، و (الذاكرة) أحياناً أخرى، ومن خلال كل ذلك أمكن رصد بنيتين موسعتين سيطرتا على شعرية الحداثة، هما: (بنية التدمير وبنية التكوين)، كما أمكن رصد (الزمن) الشعري بأشكاله المتعددة، وتحولاته الدائمة من التكتل أو التفتت، وتوجهاته الغالبة للحاضر أو الماضي أو الآتي، وبرغم أن نقطة ارتكازه هي منطقة الحاضر، فإنه كان يفر منها أحياناً إلى لحظة الماضي في مناطق بعينها، كم منطقة الطفولة أو الشباب، فالزمن هنا كان يشكل العالم على نحو مقبول نسبياً من الذات، لأنه جاء وفق شروطها الخاصة.

ولا شك أن شعرية الحداثة لم تعتمد كلية على الخطاب المنطوق، وإنما زاوجت بينه وبين الفضاء الذي يحتوي الخطاب غير المنطوق، وذلك بالاعتماد على مجموعة من الأدوات التعبيرية التي تشارك مشاركة إيجابية في تشكيل هذا الفضاء، كالضمانر وأسماء

الإشارة والموصولات، وبنى الحذف والمجاز، لأن معظمها يدفع إلى الفضاء بجانب من دلالتها أو دوالها، فتوسع من دائرته حتى يكون منطقة جذب للمتلقي عندما ينغلق عليه النص المنطوق.

وفي هذا السياق تمارس الشعرية بعض مهامها من خلال ظاهرة تعبيرية لها دورها المؤثر. ونعني بذلك (ظواهر الألوان) التي مثلت أداة شعرية من الطراز الأول، حيث اتخذها الإبداع نافذة يطل منها على عالمه القريب والبعيد، الخارجي والداخلي.

وما كان للشعرية أن تحقق شرط حداتها إلا بعد دخولها دائرة (التجريب) وهي دائرة لم تغلق منها أي مرحلة شعرية قديمة أو جديدة، مع اختلاف الممارسة التجريبية كما وكيفاً، وربما كانت أهم خصيصة لهذا التجريب أنه ذو طابع جدلي يربط بين السابق واللاحق في الأخذ والعطاء، وإن أوهمت الحداثة بالانقطاع المطلق، لأن كل مرحلة كانت تصطدم بسابقتها في قليل أو كثير، كما كانت تصدم المتلقي في ذوقه وفكره ومعتقداته، وهو ما يعني احتياجها إلى فترة زمنية لتستقر مفاهيمها وتتجلى ملامحها، وعندما يتمكن المتلقي من استيعاب مفاجاتها الإبداعية أولاً، ثم تقبلها بكل جموحها ثانياً.

ولا شك أن هذا التجريب كان أهم عوامل انفلاق الخطاب على نفسه، لأن (الكتابة) فيه أصبحت هدفاً في ذاته، وأصبح المعنى خاضعاً لسطوة الشك في كل ركانزه الانتاجية، وكان هذا الشك أداة تخريب للمضمون صحبه نوع من تخريب الشكل لحساب الشعرية الحداثيّة، فامتلا الخطاب بكم هائل من التوتر الظاهر والعميق، وسادته الظواهر الهروبية زماناً ومكاناً وحدثاً.

وبفاعلية التجريب امتلا الخطاب بقدر كبير من (العممة) وافتقد الإشارات التوضيحية نتيجة لغياب المستهلك الإيصالي غياباً تاماً، مما أحوّل المتلقي إلى تشكيل عالم خيالي يستطيع أن يرد إليه الخطاب حتى يتمكن من استقبال قدر من الدلالة الحالة أو الآجلة.

ولا شك أن هذه العممة قد اتكتت - بجانب ما سبق - على ظواهر تعبيرية بعينها، كالاغتراب اللغوي والحضاري، وكثافة التعامل مع الرموز العرفانية والأسطورية، وتوظيف

الموروث الشعبي، ثم فوق ذلك اختيار الدلالة لمناطق غير مقبولة لتحل فيها، كمنطقة (اللامعقول) أو (المحال) أو (اللازمانية) أو (اللامكانية).

ثم يزداد الخطاب الشعري ايغالاً في الغموض نتيجة لانفتاحه الموسع على الموروث الإنساني والعربي، واستدعائه بكثافة هائلة ليحل في الخطاب الحاضر معززاً إمكاناته في إنتاج المعنى الشعري على نحو مزدوج يجمع بين وعيين أو أكثر على نحو ما نلاحظه في الأعمال الإبداعية القولية كالقصة والمسرحية.

وتزداد أهمية الافتتاح عندما نلاحظ أن خطة الخطاب في الاستدعاء لم تأخذ خطأ واضحاً ومحددأ، بل كانت تسير وفق مستهدفاتها الإنتاجية دون اعتبار لطبيعة الخطاب الغائب من القداسة أو غير القداسة، ومن هنا نلاحظ أن الاستدعاء قد يكون ترحيباً أو رفضاً أو تناقضاً، وقد يكون استعانة أو سخرية، وقد يكون موازاة حيادية. إن الخطاب الأدبي لغة أولاً وآخرأ، ومن هنا يكون محور اللغة جديراً بأن يحتل أنف الدراسة، لكن طبيعته الاستيعابية تدفع به إلى مؤخرتها دائماً، حيث يتمكن من استيعاب ما سبقه واحتوائه في ظواهره التجريدية أو المادية، سواء في تلك الظواهر الإفرادية أو الظواهر التركيبية، وهي ظواهر تحتاج إلى عناية تحليلية على مستوى الكم وعلى مستوى الكيف، لأنها التي تعطي للخطاب خصوصيته الشعرية أو النثرية.

ويبدو أن الإيقاع يفرض نفسه في كل دراسة تتصل بالشعرية بوصفه هامشاً لامتناه، واعتباره هامشاً يعود إلى النظر الحداثي اليه بوصفه هيئة صورية غير قابلة للمفاضلة أو التمايز، ومن هنا انتابه - على مر العصور - كثير من التحول والتغير ليتمكن من موازاة المرحلة الإبداعية في تجاوزاتها الكلية والجزئية والتي انتهت بها الأمر إلى تجاوزه نهائياً إلى (النثرية) المطلقة التي استحدثت لنفسها إيقاعاً بديلاً له خطته الصوتية والدلالية المميزة.

الهوامش

- (1) الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان التوحيدي - مكتبة الحياة ببيروت: 131/2
- (2) انظر مقالنا: ظواهر تعبيرية في شعر الحدائق - فصول - المجلد الثامن سنة 1989: 66.65
- (3) ديوان أمل دنقل - سلسلة الكتاب الذهبي سنة 1987: 161
- (4) ديوان الرعد في مواسم القحط - علي الشرقاوي - دار الغد - البحرين سنة 1975: 66
- (5) ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت - محمد عفيفي مطر - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد سنة 1986 : 167
- (6) ديوان الخروج من الدائرة - خليفة الوقيان - الريبعان للنشر والتوزيع سنة 1988: 90.89
- (7) ديوان أشجار الاسمنت - أحمد عبد المعطي حجازي - مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة 1989: 65
- (8) أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - دار المعرفة - لبنان سنة 1978 : 235 .
- (9) ديوان الشوق في مدائن العشق - أحمد سويلم - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1987 : 10
- (10) ديوان أوراق الجسد العائد من الموت - د عبد العزيز المقالح - دار الآداب سنة 1986: 81
- (11) كتاب البحر - عبد الوهاب البياتي - دار الشروق - طبعة سابعة سنة 86: 56، 57
- (12) الأعمال الشعرية الكاملة - فاروق شوشة - المطبعة العالمية سنة 1985 : 240
- (13) ديوان بيت من نجوم الصيف - علي السبتي - دار الطليعة - بيروت سنة 1969 : 23
- (14) ديوان الإبحار في الذاكرة - صلاح عبد الصبور - دار الشروق سنة 69 : 23
- (15) ديوان أوراق الزيتون - محمود درويش - دار العودة - بيروت 123
- (16) ديوان يمشي مخفوقاً بالوعول - قاسم حداد - رياض الريس للكتب والنشر لندن: 13

- (17) ديوان ذاكرة لأسئلة النوارس - عبد الله الخشرمي - النادي الأدبي الثقافي بجدة
سنة 1990 : 13
- (18) ديوان جريان في مادة الجسد - ميسون صقر - سنة 1992 : 29
- (19) ديوان يأتي العاشقون اليك - محمد الفيتوري - دار الشروق سنة 92 : 16
- (20) ديوان قبر لينتض - محمد عيد ابراهيم - القاهرة سنة 1991 : 19 ، 20
- (21) ديوان إشراقات رفعت سلام - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 92: 10.16.9
- (22) ديوان دهاليزي والصيف ذو الوطء - حلمي سالم - رياض الريس للكتب والنشر
لندن 14
- (23) ديوان رماد الأسئلة الخضراء - محمد ابراهيم أبو سنة - دار الشروق سنة 24:90
- (24) ديوان شمس الرخام - جمال القصاص - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 91: 9
- (25) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - محمد بنيس - دار التنوير للطباعة والنشر
بيروت سنة 1985 : 103
- (26) ديوان رماد العيون - بدر توفيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 80:108
- (27) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : 268 ، 269 .
- (28) ديوان الأحاديث - أحمد الشهاوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993: 35
- (29) ديوان فاصلة ايقاعات النمل - محمد عفيفي مطر - دار شرقيات القاهرة سنة
1993 : 42
- (30) ديوان ثرثرة لا اعتذر عنها - محمد مهران السيد - دار الموقف العربي سنة 1978:
29 ، 30
- (31) ديوان أبدأ .. إلى المنافي - ممدوح عدوان - إصدار دائرة الثقافة منظمة التحرير
ال فلسطينية: 72
- (32) ديوان أوقع في الزغب الأبيض - أمجد ريان - دار شعر بالقاهرة سنة 1990 : 49،
50
- (33) ديوان وصول الغرياء - أمجد ناصر - رياض الريس للكتب والنشر -
لندن 12-13

- (34) ديوان أمل دنقل : 106
- (35) ديوان سليمان الملك - محمد سليمان - الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة سنة 1990 : 34
- (36) ديوان كل غيم شجر كل جرح هلال - حسن فتح الباب - الهيئة المصرية للكتاب سنة 1993 : 111 ، 112
- (37) ديوان أبواب إلى البيت الضيق - بلند الحيدري - رياض الرئيس للكتب والنشر لندن : 46
- (38) ديوان ييابر الجوع - خليل حاوي - منشورات دار الآداب - بيروت سنة 65 - 7 .
- (39) انظر : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي - د.علي يونس - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993 : 173 ، 174
- (40) السابق : 175 وما بعده.
- (41) ديوان أية جيم - حسن طلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1992 ص 27



التعقيبات والمناقشات

شكراً للدكتور محمد عبدالمطلب، والآن أقترح مادماً قد جمعنا بين الندوتين في جلسة واحدة الانمضي في قراءة بحثي الجلسة الثانية قبل أن نناقش ماجاء في البحثين الأولين حتى لا تختلط الآراء في أذهاننا ويظل ما استمعنا إليه حاضراً في عقولنا، وتكون المناقشة مناقشة مجدية، واقترح أيضاً اختصاراً للوقت من ناحية، وإفادة من التجارب السابقة في الندوات التي استمعنا إليها أن نحاول قدر الطاقة أن نختصر عدد المعلقين، وأن يرفع المعلقون شعار: ويؤثرون على أنفسهم ولو كان لديهم مداخلة! فربما كان من الأجدي أن نقتصر على عدد لا أريد أن أسميه تماماً، ولكن أرجو ممن يريدون أن يتحدثوا حديثاً لا غنى عنه أن يتقدموا بأسمائهم، والذين يرجون أن يؤجلوا ذلك إلى حديث شخصي مع صاحب البحث أن يتنازلوا عن طلب الكلمة.

الدكتور دريد الخواجة

شكراً للسيد الرئيس، وشكراً للباحثين على ما أمتعونا به من نظرات ونقدات وقضايا تمس جوانب كثيرة مما نهجس به جميعاً أنا لا أريد أن أطيل، أريد أن أتناول قضية طرحها الدكتور محمد عبدالمطلب عندما تناول ظاهرة الغموض وقال: إن الشعراء المحدثين يدركون هذه الظلمة، وهذا التضييب، وأنهم يعرفون تماماً بأن ما يكتبونه ظلمة فعلاً وحاول أن يؤكد على هذه الظاهرة دون أن يستبطن أبعادها الأخرى، فهناك شعراء حديثون فعلاً يدركون هذه الظلمة، وأعتقد بأن من يدرك ذلك يقدم لنا شعراً جديراً، بمعنى أن يكتب لنا غموضاً فنياً نستطيع أن نتواصل معه بنسب ودرجات، أما الذين يعرفون بأنهم يكتبون ظلمة ولكن لا يدركونها فهم الكثرة الكاثرة، وبعضهم يجهل هذه الظلمة من الشعراء الحديثين وهو يعتقد بأنه يكتب شعراً حديثاً ولا يليق به أن يكتب هذا الشعر إذا لم يكن مبهماً أو مستغلقاً. وأنا أرى أن أسباب هذه الظلمة ليست وعيها فقط، بل هناك أسباب عديدة، من هذه الأسباب والدواعي: قصور الأدوات لدى كثير من الشعراء المحدثين، وأيضاً الشاعر يرى بأن هذا لا يعييه مطلقاً فهو موقف أيضاً، موقف من الحداثة الشعرية، وأيضاً كثير من الشعراء يقع في هذا الإبهام - وأؤكد على كلمة إبهام - لأنه عندما يكتب القصيدة يسير في إغواء اللفظ، يغويه اللفظ فتغدو القصيدة منفصلة عنه

تماماً، ويكتب كلاماً لغوياً قد لا يعني شيئاً بالنسبة إليه بداية، أيضاً أرى بأن هناك بعض الأمور التي يمكن أن تؤدي إلى هذه الظلمة: منها القمع الذي يعيشه الشاعر الحديث، قمع حقيقي على مستوى السياسة، على مستوى المجتمع، على مستوى الأسرة أحياناً، على مستوى البيئة، فهو لا يريد أن يصرح بما في نفسه، ولا يريد أن يوصل ما في نفسه إلى الآخرين، فيلجأ إلى بعض الأساليب الموارية التي لا تستطيع جهة من الجهات، أولاً يستطيع أحد ينال منه عندما يعرف ما وراءه. فالقضية التي أراها أنا في هذا الاتجاه أن الدكتور الفاضل قام بشيء من الانسحابات الكاملة على مجمل الظاهرة، ومن هذه الانسحابات ما قاله فيما يتعلق بمراجع النحو: أن الشعراء المحدثين حطموا النحو، حتى استعمل هذا الكلام: «حطموا مراجع النحو تحطيمًا كاملاً»، واعتقد أننا جميعاً نعرف بأن كثيراً من الشعراء المحدثين لم يحطموا هذا النحو، وإنهم يكتبون شعراً جديراً وفيه صحة نحوية، والتجديد في اللغة لا يعني أبداً تحطيم النحو.. وشكراً.

الدكتور عبدالسلام المسدي

استمعنا إلى عرضين انطلاقة من بحثين لعلمين من أعلام الأسلوبية العربية المعاصرة تنظيراً وتطبيقاً، ولولا أنني أخشى على كبريائهما لأفضت في الإطراء إفاضة، ولكن لنختصر. لي وقفة مع أخي الدكتور محمد عبدالمطلب في نقطتين الأولى: أريد أن أضيف إلى أن ما قدمه اليوم وما قرأنا - قد لا يكون قصد إلى ذلك - يفيد في ضرب من صلاحية التأسيس، أعني أنه استطاع أن يكسر طوق تحصيل الحاصل، كأننا اليوم في بيتتنا العربية أصبحنا نتعامل من منطلق مسكوت عنه هو أن الناقد الحدائي لا يمكن إلا أن يكون مزكياً لقائل الشعر الحدائي، فنعم ما سمعتم، وليست المهمة سهلة، قلت هي صلاحية تأسيسية جديدة فلتستمر ولنستمر معك في هذا.. النقطة الثانية ستكون مشاكسة ودية سيتسع لها صدرك على ما اعتقد، فلفظ خطاب مصطلحاً ومتصوراً كما ورد في بحثك أخي العزيز، وقد تسليت بالبحث في مفهوم كلمة خطاب كما وردت، وليس من باب التسلية العبثية، لأنها كانت في بحثك متواترة بكثافة مع غزارة واكتناز إلى حد كاد يصل إلى ما نسميه في الأسلوبية بالتشبيع، والتشبيع ينفي طبعاً عن المصطلحات خصوصيتها.

وأستعرض في عجالة جملة القوالب أو الثنائيات التي جاءت لديك كما وردت: الخطاب الأدبي، الخطاب اللغوي، الخطاب النقدي، الخطاب العربي، الخطاب التطبيقي، الخطاب الشعري، الخطاب الإبداعي، الخطاب القرآني... وهي من مصطلحات البحث، ثم جاءت في سياقات غير ثنائية: خطاب لا يعرف الانضباط أو العقلانية، خطاب سوف يتحول إلى كائن مشوه، كل خطاب يطرح مدخله الخاص، هوامش لا تدخل في صلب الخطاب، المنطقة المحايدة بين اللغة والخطاب، تأويل يفرض على الخطاب طبيعة شكية، منهج صالح لممارسة مهمته داخل الخطاب، رد الخطاب إلى أصوله، مواجهة الخطاب، تشكيل الخطاب، يعمل كل خطاب على تأسيس ظواهره الإبداعية.

بعد هذه التسلية، خللت أن مصطلح الخطاب في هذا البحث عندكم قد يعني: النص، وقد يعني: نسيج اللفظ بمعنى النظم، قد يعني: الغرض أي الدلالة، ثم تسليت بأن حاولت أن أترجم سياقات لفظة (خطاب) في بحثكم إلى اللغة الفرنسية فوجدتها حيناً يتعين ترجمتها بـ Dixour ثم Texte ثم Message ... الخ.

الجا إلى هذا لأن اللغة الثانية (الميتالانكاج) هو الذي يعيننا أحياناً.

إلى أي شيء أريد، قلت هي مشاكسة ودية، ولكنها ربما غنتني وتعنينا معاً، إلى مشكلة توازي المجاز في خطابنا النقدي مع الخطاب العلمي المقنن، أرجو استكمالاً لهذه العبثية الجادة أن يراجع الدكتور محمد عبدالمطلب بحثه من هذه الزاوية وأن يقوم بالعملية التالية: ألي أي مدى سيستشعر أنه قادر على أن يعوض بعض سياقات كلمة خطاب بكلمة أخرى؟ وسيقول لنا ماهي هذه الكلمات لنعود إلى تغذية راجعة -Feed back- في نفس الوقت مصطلح لسانني يهمني وأسلوبني يهمني بصفة مشتركة، وأشكرك على رجابة صدرك، ورجابة صدر السيد الرئيس، شكراً....

عبدالله حمادي

إن عملية الخوض في استكناه ماهية الخطاب المعاصر لم تعد من العمليات السهلة، بل مازال إلى يومنا هذا من العمليات المعقدة، وخاصة إذا نظرنا إلى شعرنا المعاصر في ضوء الشعر الغربي المعاصر لأن الشعر الغربي المعاصر إذا أردنا مثلاً أن نبحث عن

الدوافع التي أدت بالشاعر المعاصر إلى أن يكسر أو يفرض القطيعة بينه وبين سنته الشعري القديم، وكذلك بينه وبين المتلقي فنجد الكثير من الأسباب والمسوغات التي أدت إلى وجود شاعر كـ «بوللير» يختلف تمام الاختلاف عن شاعر كـ «كورنييه» وغيره من الشعراء لأنهم يقولون إن الإبداع سار في مرحلتين، الإبداع بصفة عامة بما في ذلك الشعر وحتى الفنون التشكيلية، فإلى غاية «بوللير» كان الإبداع موكلأ - تقريباً - بأن يقنع المتلقي... وبعد ذلك تحصل عند المتلقي ما يسمى بعملية «الجاذبية» أو التجاذب مع النص، يعني أن المتلقي يسمع القصيدة وبناء على ما فهم من القصيدة من خلال القرائن التي يفترض وجوباً أن تكون موجودة في البناء البلاغي في القصيدة، كأن تكون ضرورة القرينة المنطقية واجبة بين المشبه والمشبّه به، الشعر المعاصر أصبح لا يبالي بذلك، بل أصبح يعمد إلى قرائن غير منطقية وإلى استعمال حتى - لغة غير عاقلة، وهو ما يصطلح عليها باللغة غير العاقلة، من هنا أصبح الخطاب الشعري المعاصر موكلأ بتقديم لوحة فنية أمام المتلقي وينتظر منه - من هذا المتلقي - أن تخلطه ويحدث هناك نوع من الانفعال، بعد هذا الانفعال تأتي درجة الفهم، وهي المحاولة التي يقوم بها النقاد مثل زميلنا الأستاذ، هي محاولة البحث: أين يكمن جوهر هذا الانفعال؟ إذن فالفرضية فرضيتان: الخطاب القديم كان يوجه إلى المتلقي فيفهم المتلقي وبعد ذلك تحصل عملية الانفعال، الخطاب المعاصر أصبح يوجه إلى المتلقي يسترق أو يفتكّ منه الانفعال وبعد ذلك إن شاء المتلقي أن يفهم أو لا يفهم، وكل هذه الأمور لها مسوغات في التراث وموجودة. تطرق الأستاذ كذلك إلى عملية الغموض... في الشعر المعاصر تقريباً أصبحت ظاهرة ضرورية في الشعر، ألا يعتقد الأستاذ أن ظاهرة الغموض هي تطوير كذلك لعملية ما يسمى في النقد البلاغي القديم «الغلو» التي أشار إليها كثير من النقاد، لأن الغلو كان مستكرهاً ومحبطاً في بعض الحالات، ثم تطرق الأستاذ كذلك إلى عملية قال: إن في مسار الشعر العربي دائماً كان هناك تجريب، أنا شخصياً أتفق معه، ولكن كان هناك تجريب واع وتجريب غير واع، لأننا لا يمكن أن نقارن تجربة أبي تمام بشعراء آخرين، أبو تمام كان يدرك ما معنى عمود الشعر، وعمود الشعر هو شيء مقدس عند العرب، هو ذوق العرب وتقبلها لنوع معين من الجاذبية الفنية، لكنه اعتمد اعتماداً جازماً وإدراكاً واعياً من طرفه أن يكسر تلك العمود، فجعل رجلاً كالأمدي - مثلاً - يأخذ عليه - سأضرب مثلاً واحداً - بيتاً لما سمعه يقول يريد

أن يصف الحلم فيقول «رقيق حواشي الحلم» قال: هذا لم تعهد العرب بسماعه لأن الحلم اعتادت العرب أن تقرنه بالجبال «أحلامهم تزن الجبال» فهذا التفسير من طرف أبي تمام هو تفسير واع، الشعر المعاصر أقدم على هذه العملية - أيضا - قدوما واعيا، ولكن تمنيت من الاستاذ أن يفصل ما الدوافع التي جعلت الشعر المعاصر.. وأكرر أن الشعر الغربي هناك الكثير من الأشياء التي أدت به إلى هذه الطفرة، أما الشعر العربي فالفالبيبة الساحقة من الشعراء المعاصرين ركبوا هذه الموجة من باب التقليد أكثر من باب التجريب الواعي. وشكرا للاستاذ الفاضل..

د. سالم عباس

شكرا سيدي الرئيس، وشكرا للدكتور محمد عبدالمطلب الذي يمتاز عن غيره من نقاد الحداثة بوضوح الطرح، وبجلاء الرؤية، مما يكشف عن قضايا كثيرة يخفيها آخرون، وأنا لذي - في الواقع - مجموعة من الملاحظات لا أظن أن الوقت يتسع لها، لكنني سأبدأ من ملاحظة جزئية ثم أنتقل بعد ذلك إلى بعض الملاحظات العامة، أول شيء أثارني في هذا البحث - وهو الملاحظة الجزئية - الصفحة الثانية والثلاثين من البحث حين استشهد بنص شعري.. هذا الاستشهاد أثارني في الواقع من جانبين، الجانب الأول: اختيار مثل هذا النص في هذا البحث القيم، والجانب الآخر: مقولة القوة والفعل التي صاحبت هذا النص.

فيما يخص الجانب الأول: فإن اختيار مثل هذا النص يتضمن في الواقع - تشجيعا لهذا اللون من الكتابة، وهو نص - في الواقع - لا أدري ما علاقته بالشعر؟ ويبدو أن مثل هذا الاختيار يرفده علم اللغة الذي استسلم لمقولاته كثير من النقاد، فلم يعد يهمهم النص الجيد، وإنما أي نص مادام يصلح لعرض هذه المقولة النقدية من خلاله، وهذا - في الواقع - أمر خطير لأنه يدفع العابثين إلى مزيد من العبث.

أما الجانب الآخر: فيتعلق - كما ذكرت - بمقولة القوة والفعل التي جاء ذكرها في البحث، والتي صاحبت هذا النص، لاشك أن لا أحد ينكر أن هناك ما هو موجود في النص بالفعل، وما هو موجود بالقوة، وهذا يتحقق في أي نص قديم أو حديث، ولكن التطبيق على

نص كهذا يسيء إلى هذه المقولة فيما أظن، وقد يفتح الباب واسعا على مصراعيه لكي يقال ما يقال دون معيار ضابط، وبذا يفقد النقد موضوعيته التي يلح عليها أصحاب الحداثة النقدية، ثم لا أدري كيف يمكن التوفيق بين مقولة القوة والفعل التي أوردها الدكتور، وبين مقولة التجريب الحداثي، حيث تحول التجريب إلى نوع من الكتابة تستهدف ذاتها، وأصبح الإبداع مشغولا بذاته - كما يقول الدكتور عبدالمطلب - مما أدى إلى تهشيم أية مرجعية لهذا الشعر وقطع صلته بأي معنى، وتفرغه للشكلية الصرف، ولم تعد هناك صلة تربطه بالعالم الخارجي أو الداخلي، بل لم تعد ثمة صلة تربطه بوظيفة الشعر، لأن هذه الوظيفة مرتبطة بالمرجعية الغائبة، وإذا كان التجريب كذلك فقد انتفت المعايير والحدود هذا الانتفاء المطلق، وبذلك تنتفي أية مرجعية نقدية نحكم بها على هذا التجريب، وإذا صح ذلك كله كان من حق أي إنسان أن يهذي أو يهلوس وينشر هذه الهلوسة على زعم أنها من الشعر الحداثي، أو أنه شاعر حداثي، وليس من حق أي أحد أن ينكر عليه ذلك ومن حق الناس - أيضاً أن يسيؤوا الظن بالشعر.

الملاحظة الأخرى: يرى استاذي الفاضل الدكتور عبدالمطلب أن الشعرية العربية القديمة غلبت فيها الجماعية على الفردية ولهذا استخلص النقاد منها عمود الشعر الذي حاصر الإبداع في دائرته كما يقول، بينما الشعرية الحديثة على النقيض من ذلك فهي تقوم على الفردية، وهذا حكم - فيما أرى - ضخم لأنه يلغي الشعرية العربية على امتداد تاريخها العريق بجرة قلم، والحق أن نظرية عمود الشعر شهدت خروجاً متكرراً عليها بدءاً من مطلع العصر العباسي، وشكل الشعراء بعد ذلك نظرية شعرية موازية لعمود الشعر كما هو معروف، وتابعت العصور اللاحقة (العباسية وما تلاها) استحداث شعرياتها الخاصة، وإنه لمن الخطأ أو عدم الدقة أن نظن أن شعرية العصور المتأخرة - مثلاً عصور الانحطاط - هي شعرية العصر العباسي الأول، أو شعرية العصر الجاهلي، أو أن نظن أن شعرية أصحاب الاتجاه العاطفي هي شعرية أصحاب الاتجاه الفني في العصر الواحد. وليس ما تفضل به أيضاً عن غلبة الفردية من الشعر المعاصر دقيقاً فنحن نستطيع - على قصر عمر هذا الشعر - أن نجد فيه تقاليد وأعرافاً أدبية أو شكت أن تستقر. فمن يجادل في مرحلة الاتكاء على الأسطورة في شعرنا الحديث، أو في مرحلة القناع أو غير ذلك؟ ومن يستطيع أن ينكر أن الحداثة الشعرية في سورية - مثلاً - ولبنان مغايرة لأختيها في

مصر والعراق؟ ومن منا يستطيع أن يجادل في أن بعض الشعراء الكبار قد أرسوا تقاليد شعرية واضحة تجاوزوها هم وظل مئات الشعراء يدورون في إطار هذه التقاليد ويرسخونها؟ وشكرا.

الدكتور عبد القادر القط - رئيس الجلسة

شكرا للدكتور سالم عباس، وأرجو أن تاذنوا لي أن أخرج على تقاليد الندوة المتبعة فادعو الدكتور عبدالمطلب على سبيل الطرافة والفائدة أن يقرأ النص الذي أشار إليه الدكتور سالم عباس.

الدكتور محمد عبدالمطلب - باحث

الواقع إذا قرأنا النص فانا أريد أن أقول: إن هذا الشاعر قد سألته عن هذا النص الذي كتبه، قال: أنا كنت أسير في الطريق وأحسست أنني سأنفجر، وأردت أن أعبر عن هذا الانفجار بأي لغة كانت، فقلت:

من ضلع صحراء قد اشتدت

سما

إذا مر رشقت به حربة من وحدة ما

فحمية

صدا يتناسل حتى فرغ نقطة

ابيض كمخاضة

برق فراغ ما لم يعلمه ضل

راكد كسماء

في مداخلها سراب

ليس عرضة لهدف

إنما صار

احتمل زمانه فخرج

كان هذا النص في سياق كيف أن الشاعر الحدائي يغيب أكثر مما يستحضر،
ولذلك أنا حاولت أن أرد النص أو أستكمله، فكان كالآتي:

من ضلع صحراء قد اشتدت (حرارتها - طبيعتها - صخورها)

سما (الإنسان - الذات المبدعة - الذات المتكلمة)

إذا مر (الغائب - الضد - الراحل في الصحراء - الواقع)

فحمية (تحيط به نتيجة لرشق الحرية)

صدا يتناسل حتى فرغ نقطة (نقطة من صدئه الأسود)

ابيض كمخاضة (تفرغ ما بداخلها إلى خارجها)

برق فراغ ما لم يعلمه ضل (في تلك الصحراء - المأهاة - الواقع)

(العالم) راكد كسماء (راكدة)

في مدخلها سراب (يؤكد الضياع ويوسع دائرته)

ليس عرضة لهدف

وإنما صار (الساثر في الصحراء - الواقع - المرشوق بالحرية يظن

السراب حقيقة)

احتمل زمانه فخرج (إلى زمان جديد يحقق فيه واقعه المقبول)

إلى آخر النص بما قلت: الواقع والقوة. وشكرا.

د. عبد القادر القط رئيس الجلسة

شكرا لهذه الترجمة الباهرة في تصرفها، والآن ندعو الأستاذ الدكتور علي جعفر

العلاق للحديث.

الدكتور جعفر العلاق

لي ملاحظة قصيرة تخص بحث الدكتور الطرابلسي، والدكتور الطرابلسي كعادته

دائما يفاجئنا باجتهاداته الشيقة والعميقة حقاً، أشار بعبارة الحنين إلى البدايات مفسرا

الروح الأسطورية في الشعر، وبذلك وضع يده على عنصر من عناصر الجمال والتأثير

في القصيدة الحديثة، لكنني أحسست أن هذه العبارة على ما فيها من شاعرية قد تذهب بنا إلى أن هذه الملامح الأسطورية وهذه الروح تقتصر على شحنة القصيدة الداخلية، على روحها الداخلية فقط لا على تجسدها النصية لأننا نرى في الكثير من شعرنا الحديث وفي قصائدها المهمة أن الروح الأسطورية تتجاوز مجرد الشحنة الداخلية لتصل إلى مفاصل النص، أي حين ينشحن النص بالخارق من الأفعال والتحويلات العصرية على البشر، حين تعود اللغة إلى بكارتها الأسطورية، ويستيقظ هاجس المجاز إلى أكثر حدوده شراسةً .. يؤتسن الجمادات ويحسس المفاهيم ويخاط الأمكنة والأزمنة، وبذلك يكتسب النص مرونة الحلم، وما في اللامنطق أحياناً من فوضى محببة وجميلة.. هذا ليس سؤالاً وإنما مجرد فكرة، وشكراً للأستاذ الطرابلسي مرة أخرى..

الدكتور محمد فتوح احمد

التحية واجبة إلى هذه الحلقة وباحثيها، وهي تحية من القلب على الأقل لأن لغة الخطاب النقدي في هذه الحلقة هي لغة توصيل وليست - كما ألفنا في بعض الحلقات - لغة تعطيل. لي أمنية كنت أتمنى أن لو حققها الأستاذ الدكتور الطرابلسي، فقد ذكر لنا مصادر عديدة للخطاب الشعري المعاصر: منها الأسطورة، ومنها التاريخ، وكنت أتمنى أن لو توقف عند أحد هذه المصادر وبين لنا كيف يتشكل هذا المصدر عبر التجليات الشعرية بأشكال مختلفة، ذلك أن واحداً من هذه المصادر ولنقل الأسطورة - على سبيل المثال - يتعرض في التجلي الشعري لأشكال مختلفة، فقد يستخدم الشاعر الأسطورة استخداماً استنساخياً، وقد يستخدمها بالقلب أي يقلبها، وقد يستخدمها بالتحريف - كما كان يفرم شاعر مثل السياب - كنت أتمنى أن لو توقف عند أحد هذه المصادر وجلاه لنا جلاء يوضح لنا كيف يمكن للشاعر عبر رؤياه الفنية أن يجلو المصدر الواحد في أشكال فنية مختلفة.

الأخ الدكتور محمد عبدالمطلب بحته محكم، قدمه لنا بطريقة لا تخلو من لباقة ونزعة علمية واضحة، لكن ماهي آلية الحداثة التي خرجنا بها من هذا البحث؟ لقد توقف مرة عند الحداثة بمستواها الزمني، فقدم لنا شعراء الخمسينات والستينات والسبعينات، ثم إذا به يلجأ بعد قليل إلى التوقف عند «أقانيم» الحداثة بما هي حداثة فنية، فتحدث عن التجريب

والإيقاع وما إلى ذلك. ترى ماهو المفهوم الذي يريد الدكتور عبدالمطلب أن يزودنا به عبر هذه المحاضرة القيمة؟ هل هذا هو المفهوم الزمني للحادثة؟ أم هو المفهوم الفني لها؟ أعتقد أن هذا هو المأزق ليس الذي وقع فيه هذا البحث فقط بل هو مأزق الحادثة العربية على وجه العموم منذ ابن قتيبة، لأن ابن قتيبة الذي قال لنا في مقدمة كتابه عن الشعر والشعراء: انني لم أقف عند المتقدم منهم، لم أنظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الزرابة لتأخره، ما لبث بعد قليل أن قال: وليس لتأخر الشعراء أن يقف على كذا لأن الأقدمين وقفوا على كذا، وليس له أن يرد المياه العذبة الجوارى لأن الأقدمين وردوا الأواجن الطوامي، فهذا المأزق - بين ماهو فني وما هو زمني - ليس جديداً على ساحة الحادثة العربية، وكنت أتمنى أن لو استطاع الدكتور محمد عبدالمطلب أن يخلص نفسه وأن يخلصنا معه من هذا المأزق على شكل إجراء ما يتوقف عنده، ويستطيع أن يقدمه لنا على نحو لا يخلو من موضوعية. الدكتور محمد عبدالمطلب أيضاً تحدث في الغموض ولفت نظري أنه نسب أو عزا الغموض في القصيدة العربية الحديثة إلى غياب المواضعة، وكان اللغة الشعرية لغة مواضعة، اللغة الشعرية حتى في العصور القديمة لم تكن لغة مواضعة مطلقاً، حتى اللجوء إلى النزعة المجازية وعملية الانحراف أو انزياح الدلالة، ثم الآن اللجوء إلى عملية الإحياء عند الرمزيين والمحدثين ومن تلاهم، كل هذا ينفي الاحتكام إلى مبدأ المواضعة، فليس السر في غموض القصيدة الحديثة نابعا من غياب المواضعة بقدر ماهو مردود إلى أمرين فيما أرى، الأمر الأول: دقة الحالة النفسية المعبر عنها والأمر الثاني: ضيق اللغة الوضعية من وجهة نظر الشاعر المعاصر. وهذه هي المشكلة التي لخصها النفري وأنت نقلت هذا النص عنه بلباقة عندما قال: مشكلة الشاعر، أو مشكلة المتصوف - من وجهة نظره - رحابة الرؤية وضيق اللغة، هذه هي المشكلة.. بلورة القضية على هذا النحو «رحابة الرؤية وضيق العبارة»، الأمر الذي يوقع الشاعر المعاصر في مغبة الغموض، وفضلاً عن هذا فإن الغموض بهذه الطريقة غموض ضروري ولكنه ينتقل من الضرورة إلى الضرر إذا تحول إلى نوع من الغموض اللفظي أو التعقيد أو المعازلة، وكثير ما هم هؤلاء الشعراء الذين يقعون في مثل هذه الأمور.

ما سمعته اليوم ذكرني بحديث كتبه أناس منذ خمسين عاما وقرأته منذ مدة من الزمن، كلام حبره بشري فارس في مصر، ويوسف غصوب في لبنان، والياس أبو شبكة وسعيد عقل وكذا.. عن عملية تعطيل الدلالة، وارتجال اللغة، وإحياء المهجور، واللعب في الأسلوب بما يوائم الحالة النفسية، ترى ألم تكن هذه الدورة من دورات دراسة الشعر بحاجة إلى بحث يجلولنا جذور الحداثة العربية، نحن نقلنا المفهوم الأوربي قفزة واحدة غير ناظرين إلى أن ثمة قنطرة تمثلت في هؤلاء الذين كتبوا منذ أوائل القرن العشرين عن مفهوم حداثي يستلهمونه من المفهوم الأوربي ويمزجونه ببعض مفاهيم يستقونها من البيئة ويستقونها من التراث. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي

مادمت المتكلم الأخير فسأختصر حتى لا أكون ثقيلا.. بسرعة وإيجاز، طبعاً الشكر واجب للمحاضرين وللسيد الرئيس. ملاحظتي متصلة ببحث الدكتور محمد عبد المطلب الذي شدني حديثه أو لغة البحث الذي عرضه علينا، وكانت لغة وصفية، لا أقول خلت من الرأي، ولكن هذا الوصف ولد في نفسي تساؤلاً كان يتبدى كأنه اتهام، لا أقول مبطن ولكنه محدد في هذه اللغة الوصفية، لأنه وضع أمامنا مزالق خطيرة جداً وصل إليها الشعر الحديث، وكان هذا الانطباع الذي أقوله - دون خوف ولا وجل - أنه يتجه نحو السلبية، فهو مثلاً في إشارته إلى التعامل مع العتمة المستهدفة، هذه العتمة وصفها - أيضاً - باتهام خطير وهو: الكهنوت، وكلمة «الكهنوت» - أيضاً لها دلالة خطيرة في أذهاننا، وتهمة خطيرة لهذا الشعر، وأوصلنا - أيضاً - بوضوح إلى إسقاط الرسالة إذا ترفعنا عن استخدام كلمة المعنى، بمعنى أن الشاعر تخلى عن رسالته إزاء نفسه وإزاء الآخرين، وهذه قضية - أيضاً - خطيرة جداً قالتها هذه اللغة الواصفة. كما أشار أيضاً إلى تحطيم اللغة الذي تحول من خروج على المألوف - كما هو متوقع من لغة الشعر - إلى الدخول في عالم الفناء كأننا دخلنا في ثقب أسود، وهنا تصبح الوقفة واجبة من أصحاب هذه الدعوة.

كل هذه التهم - وهي خطيرة جداً - جاءت بهذه اللغة الوصفية المحكمة التي حملت رأياً داخلياً، وقد نخل معهم النقد في هذه الدائرة، لا أزي هل أصبح الفهم مكروهاً

منبؤذا؟ هل وصلنا إلى عدمية جديدة مسيطرة؟ هذه انطباعات أعتقد أنها خارجة من نص دراسة الدكتور عبدالمطلب. وشكرا.

د. عبدالقادر القط

في نهاية التعقيبات أرجو أن أوجه الشكر إلى السادة الذين تحدثوا، وإلى هذه الروح الطيبة الهادئة العلمية، وهذا التقدير الجميل منهم للمتحدثين الجليين وأرجو أن تسود هذه الروح كل مناقشاتنا في المستقبل، فالذي يتعرض لبحث في موضوعات تثير كثيرا من الجدل يقدم أحسن ما لديه، وعلينا أن نقدر هذا الجهد، وأن نضيف إليه، وهذه روح جديدة طيبة كما قلت في هذه الندوة أشكرها، وأرجو أن تمضي معنا في كل ندواتنا التالية. والآن أدعو الدكتور الطرابلسي لكي يتحدث عما يمس حديثه من هذه التعليقات.

تعقيب الباحث الدكتور محمد الهادي الطرابلسي

شكرا سيدي الرئيس... في الواقع لم تكن حصتي في الامتحان كبيرة، حُرمت المشاكسة وفرصة النقاش المستفيض. وهذا سيوفر علينا بعض الوقت، وإني لشاكر للدكتورين الزميلين علي جعفر العلاق ومحمد فتوح على ماتفضلا به من إضافة لعملِي، وأقول إن هذا العمل فعلا مكتنز ويقتدر إلى التوسع في مسألتين، المسألة الأولى: مظاهر توظيف الأسطورة، والمسألة الثانية: التمثيل لكل مظهر بالشواهد المناسبة.

إنما اختصرت العمل - أولا - استجابة لمقتضيات اللقاء، ثم كذلك ليكون بعد ذلك التوسع في الظواهر وضرب الشواهد بقدر ما أفيد به من مناقشة المناقشين وملاحظات الدارسين، فهي فرصة أخرى إن شاء الله تتاح يكمل بها العمل من هذه الناحية، الذي قصده خاصة هو أن أبدي رأيا وأوضح رؤية في هذه القضية التي عرضتها عليكم وتقبلتموها بكل سخاء فأشكركم وأشكر السيد رئيس هذه الجلسة.

تعقيب الباحث الدكتور محمد عبدالمطلب

الحقيقة أنني أتقدم بالشكر للسادة الذين قاموا بالتعليق، فقد أضافوا - فعلا - أشياء لا بد أن يعيها الباحث وهو يعيد طرح هذا الموضوع مرة أو مرات، فالدكتور دريد في الواقع

ما قاله كان إضافة.. العالم الجليل الدكتور عبدالسلام المسدي قد قدم إحصاء لاستخدام كلمة الخطاب ورده إلى اللغة الفرنسية إلى كلمة (ديسكور). وأنا أقول: أنني عندما استخدمت كلمة «خطاب» رديتها إلى الموروث البلاغي، وليس إلى اللغة الأجنبية فالبلغيون القدامى استخدموا كلمة «خطاب» بمعنى: توجيه اللغة إلى متلق فردي أو إلى متلق جماعي، وأقول لك بصراحة إنني لا استخدم مصطلحاً اسلوبياً إلا إذا وجدت له معاونة تراثية، إذا كان المصطلح وافداً بالكامل فإنني أحترس جداً عند استخدامه، وببرغم ذلك فإننا معك، ويبدو أنني وظفت اللفظ أو المصطلح في سياقات متناقضة، وأعدك أنني سأتلأفها في المستقبل إن شاء الله. بالنسبة للدكتور عبدالله حمادي: ظاهرة الغموض إذا أردت أن تردّها إلى الموروث القديم فلا تردّها إلى مقولة أبي تمام «رقيق حواشي الحلم» لأن هذا الشاهد إنما يكون في كسر قاعدة المجاز وليس في الغموض، وإذا أردت أن تربط الغموض فلتربطه بالظواهر البلاغية في التعقيد أو المعاطلة. الدكتور سالم: الواقع أنني معك في الاستشهاد بنص الشعر الذي قرأناه، ولكنني أردت أن أكون وصفيًا - حقيقة - وأقدم كل ما صادفته من ظواهر في شعر الحداثة سواء أكانت ظواهر مقبولة أو مرفوضة، أنا لم أقدم رأياً محدداً حول هذه الموضوعات، وكما نعرف أن مسألة التقييم مسألة نحترس منها بعض الشيء، أو نتحفظ أمامها بعض الشيء، لكن هو طرح قد تقبله أو لا تقبله، لاشك أن لك مطلق الحق في ذلك، إنما جماعية الشعر القديم وفردية الشعر الحديث أنت تنقضها بمقولة توظيف الأسطورة وجماعية هذا التوظيف، أنا أقول لك هناك توظيف للأسطورة مغاير تماماً للتوظيف الذي رأيناه قبل ذلك عندما يقول الشاعر: «وردة الدم» ويتركك أنت تستخلص هذه الأسطورة تستحضر السهر وردي وتستحضر قتله، وكل هذه القضايا، يعني لم تُطرح الأسطورة بالمعنى الذي طرح قبل ذلك، لا يمكن أن تقول أن هناك جماعية في طرح الأسطورة، هناك إطار جماعي في اللغة على الأقل، لأنها لغة عربية، لكن لاشك أن كل مرحلة طرحت تقنيات وأدواتها طرحاً مغايراً، بل يكاد يكون مناقضاً للمرحلة السابقة. دكتور فتوح: مع أنه وعدني ألا يتكلم فقد تكلم، ومع ذلك فهو يقول إنني أثرت الغموض على كسر المرجع وأن الشعر كله يكسر المرجع، أنا لم أقل إن الغموض يرجع إلى كسر المرجع وحده، بل ذكرت الاغتراب اللغوي والحضاري، ذكرت الإغراق في الرموز العرفانية والأسطورية واختزالها الشديد، ذكرت تحرك الدلالة في اللامعقول

واللاواقع واللامكان واللازمان، ذكرت الإيغال في الضمان إلى حد ملغز، وهي ضمان بلا مراجع أصلا، أو ضمان بعدة مراجع، كل هذه أشياء ذكرتھا مع الغموض ولم أقصر الغموض على ظاهرة واحدة. الدكتور سليمان: أنا معه فيما قاله جملة وتفصيلا وشكرا لحضراتكم..



والآن ننتقل الى موضوع الندوة الثانية وهو موضوع: المخاطب أو متلقي الشعر،
وسنستمع حول هذا الموضوع إلى بحثين، أحدهما للاستاذ الدكتور صلاح فضل عن
احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر، والثاني عن تأثير الخطاب الشعري
المعاصر في المتلقي للاستاذ الدكتور حسين الواد.

الدكتور صلاح فضل ناقد عربي كبير معروف، وأستاذ في كلية الآداب بجامعة عين
شمس ومؤلفاته عن الاتجاهات الحديثة في النقد معروفة، ومنها منهج الواقعية في الابداع
الادبي، ونظرية البنائية في النقد الادبي، تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية
لدانتي، شفرات النص، وبلاغة الخطاب وعلم النص، اساليب السرد في الرواية العربية.
وكما ذكرت سيتحدث عن احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر.. فليتمتع.

احتياجات المتلقي للخطاب الشعري المعاصر*

الدكتور صلاح فضل

فعل القراءة الخلاق:

عندما نلقي نظرة فاحصة على فضاء القراءة العربية الراهنة، يتمثل لنا المشهد في ثلاث زوايا مثيرة، من منظور علاقة انتاج النصوص بعمليات التلقي طبقا للمنظومة التواصلية. فالشعر يشهد فورة انتاجية نادرة توحي بأنه يمر في أحد عصوره الذهبية الحقيقية، بينما يعاني من إشكالية فعلية في التلقي. والمسرح - على العكس من ذلك يتقلص إنتاجه إلى درجة لافتة، في الوقت الذي يزداد الطلب عليه نتيجة لتطور المجتمعات العربية وحاجة المشاهد فيها لممارسة فنون الفرجة والتأمل بطريقة جماعية. ولا يكاد يقلت من هذه المفارقة سوى فن السرد في القصة والرواية حيث تكاد تتعادل حركة الإنتاج بآليات التلقي في سلاسة واضحة نتيجة لدخول فعاليات الإعلام المقروء والمرئي في معادلة التوازن.

فإذا تمعنا في حالة الشعر على وجه الخصوص، وجدنا أن هناك عبارات متداولة تشيع في الأوساط الثقافية العربية للتعبير عن هذه الإشكالية في تعالق الإنتاج بالقراءة تبدأ من صيغة «أزمة الشعر» أو «مأزق الحداثة» حتى تفضي إلى القول «بموت الشعر» وانتهاء زمانه نظرا لأننا في «عصر الرواية» إلى غير ذلك من التوصيفات التي تتجاهل حجم ونوعية الإنتاج العربي في الشعر خلال النصف الثاني من هذا القرن فتسقط عليه مشاكل التفسير الكيفي في الوظيفة الاجتماعية والخواص الجمالية، دون أن تشير إلى بؤرة الإشكالية في تعالق الكتابة بالقراءة.

ولكي تكون مقارنتنا مؤسسة من الوجهة المعرفية على منظور علمي فلا بد أن نستعين فيها ببعض الأدوات المنهجية التي أسفرت عنها أبنية الثورات النقدية

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

ومصطلحاتها في القراءة والتأويل؛ خاصة ما يتصل بجماليات التلقي والتفسير السيميولوجي للتواصل الأدبي، مع الإفادة بما يتم تعديله وتكييفه من مبادئ سوسيولوجيا الثقافة ليتلاءم مع معطيات علم النص بالحفاظ على الاتساق المنهجي الضروري.

لكن علينا أن نتساءل منذ البداية عن دور القراءة في إنتاج النص، فهذه هي النقطة التي تتركز عندها خيوط المسألة وتتشعب منها جوانبها العديدة. إذ يرى بعض نقاد نظرية التلقي أن النص في ذاته ليست له أية قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي؛ فليس أمامنا في أية حال سوى «استخدام النص» أو ما يطلق عليه «عملية النص» التي تتضمن الإنتاج والتلقي معا. فالنص المبدئي في ذاته والذي لم تمسه يد قارئ لا يدخل مجال البحث أبداً. فنحن لا نلتقي إلا «بالنص المؤول» الذي باشره الباحث بالقراءة. وتتكون «عملية النص» هذه من مجموعة من الأحداث البسيطة نسبياً، مثل تلقي النص عبر قراءة واحدة أو من عدد الأحداث المنوعة والمتفرعة التي تتضمن تلقي بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول إلى تقييمه في ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه. وعندئذ يتبين لنا أن المهم في حقيقة الأمر ليست هي علاقة النص بالقارئ، بل القارئ بالقارئ. ففي تقدير هؤلاء النقاد «لا يتمثل موضوع البحث الآن في النصوص، وخاصة في النصوص المقدمة في شكل كتب، بقدر ما يتمثل في عمليات استخدام النصوص»⁽¹⁾

وبهذا فإن تاريخ التلقي هو الذي يمثل تاريخ الأدب، ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء، وذلك بهدف بناء منظومة مركزة من العصور والأجيال المتتالية، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأنواع، إلى جانب توفير المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات وبحوث تجريبية عن عمليات التلقي الأدبي لوضع الخرائط الكلية للأدب الحديثة، وعندئذ سوف يلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية لتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة في النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها. ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحليل «الذائقة» وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر، فما يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع ولماذا يقرأ ينبغي أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات هي التي تسهم في تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من

أهمها المدارس والجامعات ووسائل الاعلام التي تسهم في صناعة منظومة القيمة الفنية. ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تنقسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة⁽²⁾

ويقترح «jauss» طريقتين لرصد تاريخ التلقي الأدبي؛ إحداهما تتمثل في دراسة التاريخ الموثق لعمليات تلقي الأعمال الأدبية والمؤلفين المحسدين، مع تفادي تكرار ما كان يطلق عليه تقليدياً «مظاهر تأثير المشهورين من الأدباء فيمن جاء بعدهم»، والطريقة الأخرى تقوم على اختبار اللحظات الحاسمة في تحول الأنواق والعقليات الأدبية والفنية، وفي التحولات الثقافية الكبرى في نهاية الأمر. وكلا الطريقتين تقسحان المجال لمحاولات أوسع لفروض كبرى عن تاريخ القراءة وقراءة التاريخ الثقافي⁽³⁾ وعندما يعتد نقاد جماليات التلقي بجمهور الأدب كموضوع للبحث النقدي فإنهم يتبعون في ذلك تقاليد المدرسة التشيكية، حيث كان يرى «موكاروفسكي» أن الموضوع الجمالي يتحدد بالأشكال الشخصية للوعي التي تتوفر لدى عدد مشترك من أفراد الجماعة في استجابتها للأداة الفنية المصنوعة «artefact»، كما كان «فوديك» يدرس نمو الوعي الجمالي فيما يتضمن من مظاهر متجاوزة للأفراد يدخل فيها موقف العصر من فن الأدب، مستبعداً بشكل صريح من دراسات التلقي العناصر الذاتية التي تتوقف على حالات القراء المزاجية وذوقهم الشخصي البحث⁽⁴⁾

على أن إطلاق مصطلح «الأداة الفنية المصنوعة» على الموضوع الجمالي يعني أنه لا يتكون إلا إذا أصبحت دلالته المتعاقبة ماثلة في الوعي الجمالي للقراء، فالأداة - أو النص - هي منبع الدلالة التي يتعين على القارئ بناؤها، وهي نقطة الانطلاق لكل التحديدات المتعينة للعمل الفني من قبل المتلقين. ومنذ اللحظة التي تتحدد فيها داخل نظم الأعراف الجمالية المتموجة فإن بنية الموضوع الجمالي تصبح في تحول مستمر. ويلاحظ أن ما يطلق عليه الأداة هنا يقابل النص الذي يفسح المجال لما وراء النص في المصطلح البنيوي، وللعمل الأدبي عند «لوتمان»، وللعلمية النصية عند غيره، أو النص الثاني في بعض التعريفات. والمهم أن هذه المصطلحات الأخيرة تجعل التلقي جزءاً مكوناً لمفهوم العمل الأدبي من الوجهة الجمالية والتاريخية، أو حسب تعبير «إيكو» فإن «النص إنما هو إنتاج

يشكل تأويله جزءا من اليقة التوليدية، فتوليد النص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، كما يحدث دائما في أية استراتيجية، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال»⁽⁵⁾

وقد امتدت نظرية التلقي عند «موكاروفسكي» إلى الأفق السيميولوجي عندما أقام الجسور بين المحورين التاريخي والاستبدالي، على أساس أن العمل الأدبي علامة في بنيته الداخلية وفي علاقته بالواقع، وأيضا في صلته بالمجتمع من مبدع ومتلقين، فهو علامة متعددة الشفراء، مما يجعله يحمل دلالات تعود لنظم مختلفة طبقا لأشكال التمثيل المتنوعة. وبهذا يصبح العمل الأدبي كذلك علامة تاريخية بفضل الوضع التاريخي للمتلقين. ومن ثم فإن أنصار نظرية التلقي يهتمون على وجه الخصوص باستراتيجية العلامات؛ حيث يحقق المشاركون في التواصل الأدبي أغراضا ومقاصد متآلفة.

وبهذا فإن نظرية التلقي قد أدت إلى إعادة الاعتراف بتاريخية العمل الأدبي، حيث جعلت استجابة القراء الجمالية جزءا من البنية الدلالية، فأصبح بوسع «لوتمان» أن يقول : «إن الواقع التاريخي والثقافي الذي نطلق عليه عملا أدبيا لا ينتهي بالنص، فالنص واحد من عناصره فحسب، ويتمثل العمل الأدبي حقيقة في النص باعتباره نظاما من علاقات التناص يقوم في الواقع الخارجي الذي يشمل الأعراف الأدبية والتقاليد والمخيل الجماعي ويلخص «شميدت» الوضع بقوله «لقد أصبح التلقي يمثل عملية خلاقية للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة في المظهر اللغوي للنص»⁽⁶⁾

ومع أن العجوز «رينيه ويليك» كان يرى أن نظرية التلقي لم تأت بأي جديد، إذ طالما اهتم نقاد الأدب ومؤرخوه بالأعمال الخالدة وتأثيرها فيما يعقبها من أعمال، إلا أن العنصر الحاسم في النظرية الجديدة أصبح يتمثل منذ الستينيات من هذا القرن في اعتبار المتلقي جزءا مكونا للبحث في الأدبية ذاتها، على اعتبار أن موضوع الدراسة الأدبية يتخلق بواسطة المنظور؛ الأمر الذي يجعله عاملا استراتيجيا في بنية الموضوع.

وقد أدى ذلك من جانب آخر إلى إعادة النظر في طبيعة النشاط الأدبي ذاته، حيث يقول «هارتمان»: إن تقسيم النشاط الأدبي بين كتاب وقراء بالرغم من أنه تقسيم شائع إلا

انه ليس موفقا ولا مطلقا، فمن السخف أن نفكر في وجود تخصصيين، احدهما للقراءة والآخر للكتابة، ويتعين علينا حينئذ أن ننظر للنقد باعتباره نوعا من القراءة المتخصصة التي تستخدم الكتابة كعامل مساعد، فهناك اشكال من الكتابة النقدية تتحدى هذه الثنائية بين القراءة والكتابة، لتكتسب مشروعية خاصة باعتبارها «ادبا» بكل معاني الكلمة. وابتداء من ستينيات هذا القرن فإن كل المواقف النظرية الجيدة تنطلق تأسيسا على حقيقة جوهرية هي تعقيد نشاط القراءة، فالبنوية وما بعدها، ونظريات التلقي والتأويل، وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام، تعتبر القراءة نشاطا يصعب اعتباره شفافا، حتى انتهت التفكيكية إلى اعتبار القراءة دائما «سوء تفسير» ومظهرا للإرجاء والاختلاف ووصلت إلى الحد الأقصى في استكشاف المواقف الإشكالية التي تقضي اليها سرديات القراءة حسب تعبير «كولير»، لكن الجميع يتحدثون عن «القراءة الخلاقة» مما يجعل من المشروع وصف «العمل القرائي» في موازاة «العمل الأدبي»⁽⁷⁾، وربما كان التحديد الدقيق الذي قدمه «ايزر iser» لفعل القراءة الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذي يضع القضية في نصابها الصحيح، فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصل، فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقا بوعيه، هذا التحول للنص إلى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص، لكن الواقع أن النص وهو يشرع في التحول لا يصبح جديرا بذلك ما لم يتخذه الوعي وسيلة لإظهار كفاءته في الانتقاط وإعادة البناء. وكلما اشار النص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي اليها بلا شك عالم السلوك الاجتماعي للمتلقين المحتملين كان قادرا على إنتاج الأفعال التي تقود إلى تأويله. وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذي يصل إلى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الأولية حينئذ هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد⁽⁸⁾

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص فإن جهد منظري التلقي قد تركز حول تحديد القارئ وأمام الصعوبات التي تحول في كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضيء عمليات تلقي الأعمال الأدبية، فإن كلا من «جاوس» و«ايزر» قد لجأ إلى فرضية «القارئ الضمني»، وتتمثل في دراسة ابنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه، مما يجعله يترك في النص «فراغات» كافية تسمح بتنشيط خيال القراء في التعاون البناء للخلق الفني للمعنى.

ويرى «ايكو» أن المؤلف عليه كي ينظم استراتيجيته النصية أن يشير إلى مجموعة من «القدرات» - وهو تعبير أوسع من مجرد معرفة الشفرات - الكفيلة باعطاء معنى للتعبيرات التي يستخدمها. عليه أن يفترض أن جملة هذه القدرات التي يشير إليها هي ذاتها التي يعتمد عليها القارئ، ومن ثم فإن عليه أن يفترض قارئاً نموذجياً أو «موديلاً» للقارئ، يكفل التعاون في تشغيل النص بالشكل الذي يتوقعه، بحيث يتحرك في جانب التأويل بالطريقة ذاتها التي يتحرك بها المؤلف عند التوليد. أما الوسائل التي يلجأ إليها في سبيل ذلك فهي عديدة، منها اختيار لغة ما، الأمر الذي يستبعد بالضرورة من لا يتحدث بها، واختيار النمط الموسوعي الذي يعتمد عليه، أي الخلفية الثقافية التي يوظفها، واختيار صورة القارئ «الموديل» أو النموذج، واختيار أنواع خاصة من الأرصدة المعجمية والأسلوبية في التعبير⁽⁹⁾

وتبدأ الإشكالية الحقيقية للقراءة عندما يتضح أن بعض الاجناس الأدبية المكثفة خاصة الشعر، لا تعتمد على توظيف شفرة واحدة للمرسل، يتم تلقيها بشكل موحد، بل غالباً ما تنبعث منها شفرات متعددة في الإرسال ومعقدة في التلقي، مما يدفع «سوء الفهم» إلى درجة عالية من الفعالية في توليد الدلالات والتحكم في حركتها. وسنرى أثر هذه المفاهيم في تكيف أوضاع الخطاب العربي في إنتاجه وتلقيه وإضاعة مواقفه الراهنة بعد أن نستكشف جانباً محدداً له أهميته الخاصة فيما تراكم من أدبيات هذه القضية.

جماليات التماهي والتقابل

أسفرت نظريات التلقي في الفكر النقدي الحديث عن عدد من المبادئ الجمالية الهامة التي تضيء عمليات إنتاج الدلالة الشعرية في تعاملها الديناميكي بالإطار الثقافي، الذي لم يعد يمثل مجرد شرط خارجي لتوليدها كما كان يعتقد من قبل، وإنما يعتبر المكون الأساسي في الصورة المتخيلة للأدب، وسوف نقصر تناولنا على أبرز هذه المبادئ التي تتيح لنا التحليل العلمي لوضع الخطاب العربي واحتياجات المتلقين للشعر فيه. ويلعب مفهوم «افق التوقعات» - أو الانتظار كما يقال أحياناً - دوراً أساسياً في نظرية التلقي. فبناؤه يعتبر منطلقاً لتصور النظم الأدبية، وقد استقاه «جاوس» من «كارل بوبر» و «مانهايم» حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب، وتطلق السيميولوجيا الروسية - خاصة لوتمان - عليه تسمية «الشفرة الثقافية» وهو مصطلح أكثر حيادية ولا

يرتبط مباشرة بفكرة التجديد، مما يجعل «لوتمان يميز - كما سنشرح فيما بعد - بين نوعين من الجمالية، بينما يربطه «جاوس» بفكرة القيمة، مؤكدا أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الاعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الاعراف المستقرة لدى الجماعة، وكان «جاوس» قد قدم أولا مفهومه عن «الأدب كاستثارة» ثم شرع في تحليل تجربة القراءة التي يقوم بها جماعة القراء في فترة تاريخية محددة، حيث دعا إلى التمييز بين مستويين في علاقة نص / قارئ احدهما اطلق عليه تسمية «الأثر»: باعتباره لحظة في تعيين المعنى مشروطة بالنص، والثاني أسماه «التلقي» باعتباره لحظة مشروطة بالمرسل اليه او القارئ. واعتبرهما أفقين مختلفين أولهما ادبي داخلي متضمن في العمل والثاني ظرفي يضيفه القارئ المنتمي لمجتمع محدد. ثم لم يلبث أن انتهى إلى إدماج التوقع والتجربة الجمالية في انتاج المعنى الجديد. على أن تنظيم أفق التوقع الداخلي للادب أقل إشكالية من التوقع الاجتماعي الذي يخضع لعوامل غيرمنتظمة في سياق النص ذاته⁽¹⁰⁾

وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات فإن القارئ كثيرا ما يعتمد إلى ملء الفراغات المفترضة في النص، متبعا للاستراتيجيات التي تتمثل فيما يطلق عليه «هيكل التضمنيات» الخاص بكل نص حسب عبارة «إيزر»، مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يسمح لنا بقياس مدى إبداعيته وقيمته الأدبية. وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي «المسافة الجمالية» التي يعتمد عليها في مفهوم التقابل⁽¹¹⁾

ويلاحظ «إيزر» أن هناك تضادا بين خلق توهم المتلقي في أفق التوقعات وتعدد الدلالات النصية؛ فكلما كان هذا التوهم كاملا فإن طبيعة التعدد تتقلص، إذ يسيطر التخيل الذي يبنيه المتلقي ليفرض دلالة واحدة متماسكة. فإذا ما اشتدت قوة تعدد المعنى كان ذلك مؤشرا على تناقض سيطرة توهم القارئ حتى يصل إلى التلاشي التام. ومع أن هذين الطرفين يمكن تصورهما نظريا فإننا نعثر من الوجهة العملية في حالة كل استخدام متعين للنص على شكل ما من أشكال التوازن بين هذين الاتجاهين المتصارعين بين النص وأفق التلقي. ومهما كانت دقة التوازن الذي ينجم عنهما فقد أصبح مسلما به أن معنى العمل الادبي لا يمكن استجلاؤه بتحليل العمل في ذاته، إذ لا وجود له بدون فعل القراءة، ولا يبحث العلاقة بين العمل والواقع، وإنما بتحليل عمليات التلقي التي يعرض فيها العمل

جماليا وجوهره المختلفة، حيث يمارس المتلقى حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص.

على أن «أيزر» يضيف إلى مفهوم «أفق التوقعات» فكرة حيوية أخرى عما يطلق عليه «نقطة الرؤية المتحركة»، وهي فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقي الأدبي. فالنص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى. وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى «تجهيز» العمل الأدبي، وعلى التحليل الظاهراتي للقراءة أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ. ولسنا في موقف يسمح لنا بأن تتمثل النص في لحظة واحدة، على عكس ما يحدث عند تلقي الأشياء. وبهذا فإن النص يختلف عن الأشياء التي نتلقاها مع أنه يتطلب منا أن يكون مفهوما مثلها؛ إذ بينما تقوم حيالنا الأشياء التي نتلقاها باعتبارها كلا أمام نظرنا فإن النص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة. موضوع التلقي نجده أمامنا، أما النص فنجد أنفسنا غارقين فيه. فبدلا من علاقة: ذات / موضوع فإن القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات؛ إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه أن يؤوله، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية⁽¹²⁾

ومعنى هذا أن أفق التوقعات ليس إطارا ثابتا بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة. وربما كان أهم نقد ترتب على ذلك وجوبهت به نظرية التلقي أنها تقوم على مبدأ النسبية الذي يخل بالشروط المعرفية لتحديد الظواهر، فالعمليات الفردية هي التي تجعل من دراسات التلقي مجرد مغامرات انطباعية.

وقد ردت هذه التهمة بأن موضوع المعرفة لا يمكن أن يتمثل في جميع حالات التعيينات الممكنة للقراء الأفراد وإنما عند من يظهر لديهم التضاد بين أبنية الأعمال الأدبية وأبنية الأعراف السائدة⁽¹³⁾

أما الفكرة الرئيسية الثانية في جماليات التلقي فهي فكرة «التماهي» بدرجاتها المختلفة فمنذ حدد «أرسطو» وظيفة الأدب في عمليات التطهير من مشاعر الخوف والرحمة

في المسألة على وجه الخصوص لم يتوقف الفلاسفة وعلماء الجمال من بعدهم في تأمل وظائف الفنون وعلاقاتها المتبادلة. لكن منظري جماليات التلقي خصوصا قد جعلوا من ذلك قوام رؤيتهم للموقف الجمالي الذي يدور في تقديرهم حول «أنماط التماهي بنموذج البطل» كما يؤدي - كما يقول جاوس - إلى تحييد الدعوة للمحاكاة أو الانحراف بها.

إذ إن التماهي كموقف جمالي يعتبر حالة متحركة ذات أبعاد عديدة يمكن لها أن تفقد التوازن بالمبالغة أو القصور، نتيجة للابتعاد اللامبالي عن البطل أو القرب العاطفي المسرف منه، وبالرغم من أن الموقف الجمالي يمكن إشباعه بالاعجاب بأية شخصية أدبية فإن القارئ يمر عادة خلال التلقي بعدد متغير من المواقف المتقلبة بين الدهشة والتأثر والإعجاب والانفعال الطافي الذي قد يصل إلى درجة البكاء أو الضحك، وبين الاغتراب المتباعد، مما يشكل سلما متعدد الدرجات في التجربة الجمالية. ويمكن للقارئ أن يستسلم لهذه الأوضاع، كما يمكن له في أية لحظة أن يتباعد عنها أو يتخذ موقف التأمل الجمالي الذي قد يدفعه لإجراء تحليل شخصي له، مما يعني التقدم خطوة أبعد في هذا المجال. ويجعل العلاقة بين التجربة الجمالية الأولى والتأمل التالي لها يحيلنا إلى التمييز الأساسي بين مستويات الفهم والتعرف والتأمل والتفسير. ومع أن البطل الأدبي قد أعلن موته عدة مرات في النقد الحديث إلا أنه يعد في رأي «جاوس» ضرورة لا غنى عنها للنظرية الجمالية. فالنماذج المتفاعلة معه في التماهي تقدم لنا عددا كبيرا من البيانات الكاشفة عن العلاقة الوظيفية للمستويات الأولى في التجربة الجمالية⁽¹⁴⁾

ويرى «جاوس» أن النموذج التواصلية للتماهي يمكن توزيعه إلى أنماط طبقا للخط الأساسي للبطل في أشكاله المحددة. بما يجعله يتضمن مسافة التجربة الجمالية القائمة بين المشاركة الشعائرية والتأمل الجمالي. وبهذا فهي تشمل مجالات تنميطة الأبطال عند «نوثروب فراي» لكنها بدلا من الانطلاق من أشكال الصياغة البلاغية، أو درجات كفاءة الحدث، تنطلق من نماذج التلقي المبينة في خمسة مستويات نوجزها فيما يلي:

١ - القداعي: ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل إيجابي متعة الوجود الحر، وإن كان يقع سلبيا في جانب الإفراط.

ب - الإعجاب: ويقوم على علاقة البطل الشامل، سواء كان قديسا أو حكيما. ويشبع إيجابيا المنافسة والنمجة، وسلبيا التقليد والتسلية ورغبة الهروب.

ج - الجاذبية : وهي خاصية البطل الناقص، وتثير الاهتمام الأخلاقي والتضامن، لكنها تقع سلبيا في العاطفية والرغبة في العزاء.

د - التطهير : ويحدث مع البطل المعذب أو المضطهد، ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية، لكنه يؤدي سلبيا إلى الفضول والهزء.

هـ - السخرية : وتحدث مع البطل المضاد، وتشبع حس الإبداع وتنمية الإدراك الحسي والتأمل النقدي، لكنها تجنب للمثالية الفلسفية وتؤدي للسأم واللامبالاة.

وهذه النظرية في مستويات التماهي مع البطل لدى المتلقي ينبغي أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التي قد تبدو مجتمعة في كل عصر، كما يمكن لها أن تدخل في علاقات حرة من السبب والنتيجة، وأهم ما ينقصها في تقدير «جاوس» نفسه أنها لا تعتمد على نظرية علمية صلبة في درجات الانفعال السيكلوجي، وإن كانت تأمل أن تتوالى الدراسات التجريبية لحالات التلقي الجمالي تعزيز فروضها طبقا لما تفضي إليه نتائج البحث في سيكولوجية التلقي الابداعي⁽¹⁵⁾

وإذا كان بوسعنا أن نعتبر الإعجاب والجاذبية - وربما التذاعبي أيضا - من قبيل التماهي فإن من العسير الاعتماد بالسخرية باعتبارها مظهرا للتماهي الذي يتضمن التقمص والتوحد، مما يجعل التسمية شاملة لحالات النفي إلى جانب حالات الإثبات: أي لمستويات التماهي وجودا وعدما. كما يمكن لنا من منظور آخر التوسع في مفهوم التماهي حتى لا يقتصر على الجانب النفسي للمتلقي في التجربة الجمالية، بل يتجاوز ذلك إلى الجوانب الفكرية والثقافية وما يتصل بمنظومة القيم بشكل عام. وحينئذ نلاحظ أن التمييز الذي يقيمه «لوتمان» بين جماليات التماهي وجماليات التقابل يصبح أكثر فاعلية في الكشف عن مواقف المتلقين للتجارب الأدبية، واستعداداتهم للتجاوب معها إيجابا وسلبا، ويحدد «لوتمان» النوع الثاني من هذه الجماليات بأنها - تتبع نظما غير معروفة للجمهور قبل بداية التلقي، حيث يعمد الفنان لمعارضة مناهج نمذجة الواقع المعتادة كي يقدم حلولا أصيلة يعتبرها حقيقية. وإذا كان النوع الأول يعتمد على التبسيط والتعميم فإن هذه النوع الثاني من القيم الجمالية يمثل بطبيعته تعقيدا واضحا، لكن دون أن نتصور هذا التعقيد دائما باعتباره زخرفة أو تجميلا.

ومن الوجهة الشخصية فإن المؤلف - مثله في ذلك مثل المتلقي - يمكن لهما الشعور بالرغبة في تحطيم النظم المعتادة للقواعد البنيوية للفن حتى يصبح «خلقاً بلا قاعده» لكن الواقع ان الخلق على هامش القواعد: اي على هامش العلاقات البنيوية مستحيل، اذ يصبح مضاداً لطبيعة العمل الفني ذاته باعتباره نموذجاً وعلاقة، ويجعل المستحيل التعرف على العالم من خلال الفن وتوصيل هذه المعرفة للجمهور. ويرى «لوتمان» ان نماذج الفن الجديدة تخضع هكذا للنظرية الرياضية في الألعاب إذ لا تمثل «لعبة بدون قواعد» بل لعبة لا بد من إقامة قواعدها أثناء عملية اللعب ذاتها. كما يرى أنه اذا كانت جماليات التماهي هي المعروفة عادة فإن جماليات التقابل بدورها عريقة في الفنون الإنسانية. وهي التي تشرح الطفرات الأسلوبية الكبرى في تاريخ الآداب، وان كان بناء النماذج المولدة للأعمال الفنية بمقتضى نظمها ما زال بحاجة إلى عمل طويل⁽¹⁶⁾

وسنلاحظ على التوالي عند تحديد احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري العربي أن الاعراف التقليدية هي التي تشكل الجزء الأكبر من أفق التلقي عندنا، مما يعطي الغلبة لجماليات التماهي التي تشبع اللذة المبنية على الألفة والتكرار، سواء كان مرتبطاً بالنظم الإيقاعية أو التعبيرية التخيلية، ولعل هذا هو السبب في امتداد التجربة الغنائية وسيطرتها على الشعر العربي خلال فترات طويلة، اذ نتعرف فيها على ذواتنا أكثر مما نمضي نحو الآخرين في استعداد لتقبل اختلافهم والاندهاش به، كما ان تثبت الأطر الإيقاعية في أنماط مكررة تصل لدرجة التقديس الشعائري مما يعتبر من السمات الملزمة للشعرية العربية نتيجة لنفس هذا النوع الجمالي الذي تأتي ثورة الحداثة لمحاولة خلخلته.

بيد أن ما نود التأكيد عليه في هذا الصدد نفي أية مقولة تجعل هذه الخواص التي تكونت بفعل عوامل تاريخية محددة طبيعة ثانية للثقافة العربية، لما في ذلك من طابع مثالي عرقي يتعارض مع المنظور التاريخي الذي يعتد بالتجارب المتراكمة والخبرات المستفيضة في تنمية الحساسية الجمالية في اتجاهات معينة. وحينئذ يتعين علينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك الحالات التي تمثل استجابة قصوى للمتغيرات مما لم تدرجه الثقافة التقليدية في منظومتها المعترف بها. ويكفي أن نشير في هذا الصدد للتجربة الشعرية العربية خلال العصر الوسيط وما أسفرت عنه من أشكال التوشيح في الاندلس والأمصار العربية

المشرقية من جانب، والشعر الملحمي البطولي في المنظومات الشعبية من جانب آخر لنؤكد الطابع الديناميكي للإبداع والاستقبال في الحياة العربية، وكفاءته في إنتاج واستيعاب الأنماط الجمالية المختلفة بالرغم من الصعوبات التي واجهها من قبل المهيمنين علي الخطاب الأدبي في المؤسسات الثقافية والتعليمية المحافظة، مما يجعل الاعتراف بتغيرات الحداثة ومشروعية انفتاحها على هذه الأنماط ليس مجرد احتذاء للنماذج العالمية الغربية بقدر ما هو استكناه لمقومات الحياة الداخلية للثقافة العربية وتعزيز لقدرتها الذاتية على التوالد الخصب والنمو المستمر في الإتجاهات المختلفة تجربة الانسان الجمالية.

وضع الخطاب العربي:

كان «بوبر» يقول في فلسفته العلمية إننا لا نصل إلى درجة الوعي بكثير من الظواهر إلا إذا خابت توقعاتنا فيها، فإذا تعثرنا مثلا بدرجة سلّم كان ذلك دليلا على اننا كنا نتظر ان تكون الارض مستوية السطح. هذه الخيبات في توقعاتنا هي التي تجبرنا على ان نصحّحها. وعملية التعلم تتمثل في جوهرها في تلك التصويبات التي تعني تنمية التوقعات الخاطئة.

فاذا التفتنا إلى اختبار مفهومنا للشعر في الأدب العربي خلال هذا القرن الأخير أمكننا ان نرصد بصفة عامة أربع درجات اساسية انتقل اليها وتعثر بها ثم استقام - او كاد في مسيرته، واكتسب عبر ذلك فهما أعمق وأصح للشعرية. وهي الأسلوب الخطابي عند مدرسة الإحياء، ثم الوجداني الذي تمثل نظريا في الفلسفة الرومانسية عند أصحاب الديوان وعمليا عند جماعات المهجر وأبولو. ثم جاءت منظومة الأساليب التعبيرية المتنوعة عند شعراء التفعيلة منذ منتصف القرن حتى زلحهم التيار الرابع الذي نسميه «الشعر التجريدي» منذ حركة شعر حتى قصيدة النثر الحالية.

والجانب الايجابي في هذه الثورات المتتالية والمتداخلة في كثير من الأحيان ان الشعرية العربية قد انتقلت بها من العصور الوسطى إلى الحداثة الحقيقية.

وقد تم ذلك بتلقائية كبيرة وإن لم يخل بطبيعة الحال من مظاهر «الام النمو» فما زال هناك عدد كبير من المتلقين لم يتمثل بعد مقتضيات الانتقال إلى الدرجة الوجدانية بعد

شعر الخطابة الإحيائي، ومن يصر على أن يظل حبيس نموذج العقاد في الفلسفة الرومانسية عن الشعر والشخصية، ومن يرى في الأساليب التعبيرية نهاية المطاف في حركة الفكر الشعري المعاصر، ومن يتطلع لاختراق آفاق ما بعد الحداثة، مما يشير إلى الحيوية الهائلة والديناميكية القصوى التي تميزت بها حركة الشعر العربي، الأمر الذي يجعلنا نفهم بشكل أدق أسباب المارّة في لهجة من تراكتت لديهم خيبات التوقع، دون أن يصرفنا ذلك عن التقدير الصحيح لدالتها على المرحلة التي نعيشها وإسهامها في صياغة التصورات التي نتمثلها عن المستقبل.

ولعل أوجع الآلام التي يتعرض لها متلقي الخطاب الشعري المعاصر، ما يتصل بخاصية جوهرية فيه، يطلق عليها النقاد تسميات مختلفة، وإن بوسعنا أن نعرفها بدقة على أنها «تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعي»، حيث يعتمد الشاعر إلى إلغاء إشارات التحديد الموضوعي لقصائده علامة على الحداثة، واستجابة لطبيعة تجربته الشعرية في اللغة بالدرجة الأولى. أما المتلقي الذي يستقبل هذه الشفرات المشتتة فإنه يجد نفسه مدفوعا لاتخاذ أحد موقفين طبقا لدرجة وعيه بالحركة الشعرية الحديثة، فإما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله في حيرة من أمره عندما يبحث في النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها، دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى في التعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص والمكونة لتماسكه، خضوعا لما يمليه عليه أفق توقعه التقليدي المحكوم بشفرة وحيدة واضحة لموضوع التجربة. وإما أن يتعرف في هذا الغياب ذاته على السمة الرئيسية لشعرية الحداثة، مما يجعله يأنس له وينصرف إلى استكناه بقية الشفرات التخيلية والإيقاعية بحساسية منفتحة، حتى أنه إذا ما وجد نصا يقع في «التحديد الموضوعي» السافر شعر بشيء من الحرج واعتبره مقصرا عن شروط الحداثة الشعرية.

فإذا أخذنا في اعتبارنا أن المبدع هو المتلقي الأول للنص أدركنا مدى التعقيد في إدخال درجة الخضوع للأعراف الفنية في مفهوم العلاقة الواحدة التي يتم التعامل معها بطرق مختلفة، أي يتم فك شفرتها من منظورات متعددة، بل ومتضاربة في بعض الأحيان. على أن نأخذ في اعتبارنا أن هاتين الحالتين تمثلان «الدرجة القصوى» للموقف في التلقي

الشعري وليست الحالة الشائعة بين أوساط القراء، إذ نجد الغالبية العظمى منهم تتراوح بين هذين الطرفين مع الميل الواضح إلى أحدهما دون الآخر.

ويبقى بعد ذلك أن المعادلة الناجمة عن هذا الوضع تتمثل في تقدير علماء التلقي في أنه كلما كان النص متسماً بعدم التحديد الموضوعي كانت مشاركة القارئ أكبر في إنتاج دلالاته، حتى إذا ما استقر الرأي العام الأدبي على بلورة شفرة المرسل أصبح بوسع مؤرخ الأدب رصد الأوضاع المختلفة التي مرت بها الأعمال الأدبية ويبحث علاقتها بالنماذج الثقافية السائدة.

وإذا كان التحليل النقدي يتطلب منا التأمل في أوضاع الخطاب العربي في الإبداع والتلقي معا فإن علينا أن نشير إلى ظاهرة لافتة هي تعدد التيارات الثقافية في البيئة العربية الواحدة، فعندما نتحدث عن «المتلقين» فإننا نجمع في صيغة واحدة اشتاتا من الطوائف والأنماط والخواص يصعب العثور على حد أدنى للتماثل فيما بينها. وقد انتبه العقاد إبان النصف الأول من هذا القرن للتفاوت الشاسع في «بيئات» الشعراء - حسب المصطلح الشائع آنذاك في قطر واحد هو مصر، فما بالنا إذا وسعنا الرقعة لتشمل الأقطار العربية كلها. وما يصدق على بيئات الشعراء ينطبق بطبيعة الحال وبشكل أشمل على أوساط المتلقين. فقد كان يقارن بين الاتساق الذي يمكن أن يلاحظ في البيئات الغربية من انجليزية أو فرنسية؛ حيث يتحقق التقارب في الطابع من الوجهة اللغوية والثقافية، ولا يقوم إلا الاختلاف الطبيعي لمن يعيش في مرحلة واحدة وفي جو واحد من أجواء المعرفة والأدب، أما في مصر في مطلع القرن «فقد كان من أدبائها من درس في باريس ونشأ على نشأة أهل الآستانة، ومنهم من درس في الجامع الأزهر ونشأ في قرية من قرى الصعيد، وكان منهم من شب في حجر الحضارة ومنهم من شب في قبيلة بادية كالقباثل التي كانت تجاور المدائن في صدر الإسلام. وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ومنهم من كانت لغته في نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب. وإن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التي عبر بها الشعر المصري الحديث بغير فهم هذه البيئات، وإن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذي طرأ على الأذهان والأذواق بغير استقصاء معنى الأدب والشعر كما كان ملحوظاً في جميع تلك البيئات»⁽¹⁷⁾

ونستطيع بدون حرج أن نقيس على ذلك فوارق بقية الثورات الشعرية التي أشرنا إليها. وإذا كان نقاد نظرية التلقي يلجأون كما شرحنا إلى فرضية القارئ المتوسط أو «الموادل» -حسب تعبير أيكو- لتقريب الشقة بين مستويات التلقي في المجتمعات الغربية، فإن المجتمع العربي بكل ما يحفل به من تفاوتات اقليمية وثقافية، وبكل ما يتجاوز فيه من تناقضات ايديولوجية يجعل هذا القارئ الوسط مثاليا أكثر منه واقعيا، مهما بالغنا في الاعتداد بما تفعله وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وسرعة الانتقال في عصر الأرقام الصناعية. ويتعين علينا حينئذ أن نلاحظ أثر الخطوط الثقافية إلى جانب الخطوط الجغرافية في الخارطة العربية، بحيث يمكن لنا أن نجد تقارياً واضحاً بين أصحاب الثقافة التقليدية مثلاً في مختلف الأقطار العربية يضاهيه تقارب آخر بين أنصار الثقافات المنفتحة على العالم على اختلاف النزعات والتوجهات المعرفية والإقليمية.

وما دمنّا قد استحضرنّا ملاحظات العقاد عن اختلاف البيئات الثقافية فإن بوسعنا أن نتوقف عند إحدى لفتاته النقدية البارة، إذ يقيم مقارنة بين علاقة الشاعر بالقارئ في العصور الوسطى وأثرها في أسلوبه، ونفس تلك العلاقة في العصر الحديث قائلاً: «الشاعر؛ كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها نديم يلقى جميع سامعيه ويعاشرهم في المجلس ويطيب خواطرم بالمح والأحاديث. فكانت صفات النديم لازمة له أشد اللزوم. والشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين رجل يخاطب قراءه من وراء المطبعة أو ستر التمثيل، فلا تلزمه صفة من صفات النديم ولا هو يحتاج إلى مزاجه وأساليب تفكيره. وقد يقضى حياته كلها دون أن يرى قراءه أو يره. ومن ثم فهناك شاعر المجلس وشاعر المطبعة»⁽¹⁸⁾ فإذا ترجمنا ذلك إلى لغة النقد المعاصر أدركنا أنه يقيم التمييز في الخطاب العربي بين المراحل الشفاهية وما ساد فيها من شعر خطابي والمراحل الكتابية وما اعتورها من متغيرات، وأنه يشير إلى ما يسمى في جماليات التلقي إلى القارئ الفعلي والقارئ الضمني معا وينص على أثرهما في تكوين الأساليب الفكرية والشعرية.

وقد داب الكتاب العرب - قبل ظهور نظريات التلقي - على تمثل قرائهم وتوجيه الخطاب اليهم ومنازعتهم في كثير من الأحيان. وكان ذلك من قبيل الوعي المبكر بأن فعل الكتابة لا تكتمل دائرته إلا بفعل التلقي، ولعل النموذج الطريف في هذا الصدد ما يورده المازني في مقدمة كتابه «حصان الهشيم» الصادر في العشرينيات من هذا القرن، حيث

يصل في هذه المنازعة إلى درجة محاسبة القارئ في قصاص تجاري قائلاً : «تعال نتحاسب، ان في الكتاب اكثر من أربعين مقالا تختلف طولاً وقصراً وعمقاً وضخامة. وما احسبك ستزعم انك تبذل في ثمنها مثل ما أبذل في كتابة هذه المقالات من جسمي ونفسي ومن يومي وأمسي، ومن عقلي وحسي، او مثل ما يبذل الناشر في طبعها واذاعتها من ماله ووقته وصبره. ثم انك تشتري كتابا هبه لا يعمر من رأسك خرابا ولا يصل لك نفسا او يفتح عينا أو ينبه مشاعر فهو على القليل يصلح ان تقطع به اوقات الفراغ وتقتل به ساعات الملل والوحشة. او هو على الاقل زينة في مكتبتك»^(١٩) هنا يصل المازني في استعراضه لوظائف الادب إلى النقطة التي يصبح فيها الكتاب مجرد شيء مادي لا مشروعا لفعل القراءة في حاجته الطريفة التي لا نود أن نستعرض فيها، وحسبنا ملاحظة هذا الحس الواعي بعمليات التواصل الأدبي وإدراك دور القارئ المفترض ومناصبته النزاع .

فاذا صح هذا في انواع الكتابة المختلفة فان الوعي بدور القارئ في كتابة الشعر وتكييف خطابه وتحديد أساليبه يمكن لنا أن نستشفه ونتصور أبنيتة المختلفة عبر نوعين من الدراسة، احدهما تتمثل في بحث تاريخ التلقي للثورات الشعرية المختلفة فيما يسمى بالمعارك الأدبية وما تحفل به من مظاهر الصدمات وآيات الاستجابة والحماس وكيفية تطور الذائقة حتى تعتاد اليوم على ما كانت ترفضه بالامس، ويتطلب ذلك عددا من البحوث التجريبية المستقصية. إذ ما زلنا بحاجة شديدة لدراسة هذه الجوانب العملية في احتياجات متلقي الشعر العربي وطرائق استجاباتهم الجمالية لنصوصه، وكما تقوم الشركات الكبرى للإنتاج الصناعي بدراسة الأسواق والأذواق. يتعين على الشباب الدارسين في الجامعات العربية الاستفادة الرشيدة من مناهج الاختبارات الميدانية في الحقول الاجتماعية والتربوية لإجراء بحوث عملية على انماط تلقي الشعر العربي الحديث، وذلك لتوصيف المواقف وتحديد الاحتياجات وبسطها امام الشعراء الذين يظلون احرارا في تكييف ابداعهم لمقتضياتها او تجاوزها، فبوسعهم مثلا دراسة طرق فهم الوظائف العديدة لاستخدام الأساطير في الشعر، وهل ما زالت تجرح الحس الديني لدى القراء كما كانت تزعم لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للآداب والفنون في مصر برئاسة العقاد نفسه في منتصف الستينات ام ان ذائقة القارئ العربي المتوسط قد تجاوزت هذه الحساسية باستثناء ممثلي التيارات الاصولية التي تنفي الفن من شواغلها بينما اعتاد جمهور القراء العرب على

التوظيف الأسطوري بأشكاله المختلفة وأصبحوا يألّفون طرائق تشعير العناصر المقدسة من التراث ونزع الحساسية الدينية منها.

أما النوع الثاني من دراسة أثر التلقي في إنتاج الشعر فإن التحليل الأسلوبي المقارن لضمان الخطاب في النصوص الإبداعية وكيفية تبادلها وإمكانية تحديد من تشير إليه حقيقة أو مجازاً وهي توجه استراتيجية القول الشعري قد يكشف لنا عن التطور الداخلي للغة الشعر ومدى حضور المتلقي فيها صراحة أو ضمناً (20). مما يجيب لنا عن التساؤلات الهامة حول أساليب الشعرية وعلاقتها بأبنية الوعي الجماعي لدى القراء، وهل تنفصل بشكل كلي عنها كما يتوهم بعض الدارسين، أم أنها تمثل الطليعة التي تسهم في تخليق المخيال المحدث وضبط نذباته على الإيقاع العميق للعصر الذي نعيش فيه.

وإذا كان النوع الأول من الأبحاث التجريبية التي تدور حول عمليات تلقي الشعر محدوداً للغاية في النقد العربي فإن من اللازم أن ندعو إلى ضرورة أجرائه على أسس علمية دقيقة، بحيث لا تصبح مجرد أمثلة تساق للتدليل على حكم مسبق دون الخضوع لشرائط البحث السوسولوجي في صياغة الأسئلة وتحليل الإجابات. وقد يكون من النماذج الدالة في هذا الصدد ما قام به الناقد اللبناني «منير العكش» في اختباره لكيفية تلقي عينة مختارة من القراء، تتكون من أحد عشر شخصاً، شاعر وثلاثة طلاب جامعيين بينهم فتاة، ورجلان مسنّان، وثلاث نساء بينهنّ مرافقة، ومختص بالغة العربية وهو في الوقت نفسه ماركسي، ورجل متدين، كيفية تلقي هؤلاء لثلاث قصائد شعرية لكل من سعيد عقل ونزار قباني وبدر شاكر السياب، وقد استخلص من ذلك جدولاً لنوعية استجاباتهم يتبين منه ما يلي:

- سعيد عقل يرفضه الشاعر والمسنّان والمتدين ثم المرأة واللغوي، ويعجب به الطلبة والمرافقة والمرأة الأخرى.

- نزار قباني يرفضه المسنّان واللغوي والمتدين ثم الشاعر، ويعجب به الطلبة والمرأتان.

- السياب يرفضه الطلبة والنساء والمتدين، ويعجب به المسنّان ثم الشاعر واللغوي (21)

ومن الواضح من تكوين عينة الاختبار ان العوامل التي يتم قياس توظيفها في التلقي هنا هي العمر والجنس والثقافة، وأن الجدول يقتصر على مستويات القبول والرفض دون الدخول في كيفية اعادة انتاج الدلالة الشعرية والاستجابة للصور والرموز، مما يتطلب صياغة استبيانات تعتمد على معطيات الشعرية الالسانية، ومن ثم فإن النتائج لا تكاد تضيف جديدا إلى ما يتوقعه الناقد ويفترضه بشكل مسبق. وما زلنا بحاجة لاجراء استبارات تجريبية تدخل في حسابها قياس تاثير الابنية الإيقاعية والتركيبات اللغوية وكيفية تكوين المتخيل الشعري في الصور. كما تختبر نوعية الاستجابة الجمالية ودرجة ارتباطها بشخصية المتلقي وتوزعها على أنماط التماهي والتقابل التي اسفرت عنها البحوث المشار اليها من قبل، مما يجعلنا قادرين على قياس درجة ونوعية المقروئية لمختلف الأساليب الشعرية.

تحديد الاحتياجات :

كان البحث النقدي عن القضايا المرتبطة باحتياجات القراء في الخطاب الشعري يصدر دائما من منظور أيديولوجي، ويتضمن مصادرة على وظائف الفن والشعر. وما زلنا نذكر اخر المعارك الساخنة التي دارت في منتصف هذا القرن حول الالتزام ومدى اهميته في الشعر، لكن جماليات التلقي - كما اسلفنا - قد انتقلت بالاشكالية إلى وضع جديد، واصبح من الملائم في ضوء معطياتها العلمية أن نبحت عن الشروط التي تحكم عملية التواصل الجمالي بالتركيز تارة على أدوات الإنتاج وتارة أخرى على أفعال التلقي باعتبارها منتجة للدلالة ايضا.

وقد اخترت من بين الاحتياجات الماثلة في افق التلقي أكثرها إلحاحا بالنسبة للقارئ العربي، ومساساً بطبيعته تجرسته الشعرية وهي ثلاث : الحاجة إلى الفهم، والعدل مع التراث، وحتمية إعادة التأهيل والكفاءة. فلسنا في حاجة لكثير من الاستقصاء لمظاهر الالتباس والشكوى في تلقي الشعر العربي الحديث كي نعتبر «الاحتياج إلى الفهم» في مقدمة الأولويات التي ييوج بها اكبر عدد من القراء، وأن السبب في ذلك يعود إلى «ظلم التراث من ناحية، وضعف «كفاءة التلقي» من ناحية ثانية.

أما مسألة الفهم فتقتضينا أن نطرح سؤالاً أساسياً عن الوضوح، هل هو ضرورة للشعرية أم ضار بها ؟ وإذا تذكرنا ما يقوله «هينجر» عن العوامل التي تجعل الفهم ممكناً في حديثه عن «الوجود والزمن» أدركنا ضرر الوضوح على فن الشعر في العصر الحديث، فحين «يتم تفسير شيء ما على أنه شيء»، فإن التفسير سيقوم أساساً على كونه سابق الفهم، سابق الرؤية، سابق التصور، ولا يمكن للتفسير أن يكون دون افتراض مسبق لإدراك شيء، مقدم الينا «ومعنى هذا أن أي شيء يصبح واضحاً يكتسب بناءه من كونه سابق الفهم، سابق الرؤية والتصور، والنص الشعري الذي تتحقق فيه هذه الدرجة من الوضوح، نتيجة لما أسميناه من قبل «التحديد الموضوعي الحاسم» لا يمكن أن يمتلك مبادرة خلاقة تخرج على ما سبق فهمه وتصوره من انتاج وتصبح الجدلية التي تتحدى كلا من المبدع والمتلقي حينئذ هي : كيفية التوفيق بين هذا الاحتياج الطبيعي إلى الفهم في عملية التواصل الجمالي، مع تفادي هذا «الوضوح العقيم» بإطلاق المجال للتحقق الإبداعي الخلاق على غير نموذج سابق في بعض المستويات المركبة للعمل الشعري..

وإذا كان المبدع الحقيقي ليس بحاجة لمن يبله على دوره في فرض هذا التعادل فإن القارئ هو الذي ينبغي أن يتدرب نقدياً على تجاوز تلك الحاجة الأولية، والممارسة الإبداعية للفهم الديناميكي المتجدد لمقترحات الدلالة المدهشة على التباسها.. فإذا أردنا أن نستأنس في تصوير هذه الجدلية بسابقة تراثية عدلنا عن نقيضة أبي تمام الشهيرة التي أقامها بين القول والفهم في رده على من أهاب به، لم لا تقول ما يفهم ؟ قلنا : ولم لا تفهم ما يقال ؟ إلى تطوير المتنبي الذكر لها في بيتيه الجميلين :-

وكم من عائب قولاً صحيحاً

وافقتهم من الفهم السقيم

ولكن تأخذ الأذن منه

على قدر القرائح والعلوم

حيث يقف عند مثالية القول دائماً وصحته التي لا شك فيها، مبرزاً من منظور الشاعر عيوب الفهم الأدبية باعتباره «سوء قراءة» كما يقول نقاد اليوم لكنه يؤدي ذلك في مجاز بديع بصورة الأذن التي تتسع بقدر كفاءة المتلقي، مما يجعل مشكلة الفهم هي مصدر النزاع وليس للقول البريء في هذا التقدير من ذنب فيما يقع فيه المتلقي من لبس

وارتباك. وما دام الشعر في حقيقته لا يتوقف كله على الفهم، إذ أن عناصر الشعرية تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية، فإن بوسعنا أن نستبدل مقولة «الحاجة إلى الفهم» بمقولة أخرى أقرب إلى طبيعة القراءة وهي «إمكانية الإدراك» على أساس أن فعل الإدراك يشمل صنوف التلقي الحسي والوجداني والعقلي. فنحن ندرك الشعر عندما نسمع أو نبصر مادته اللغوية، ونميز مستويات إيقاعه. وندركه عندما نقبض على شيء من دلالاته مهما كانت مراوغة. وندركه خاصة عندما ننجح في إقامة عالَمه التخيلي وبناء صورهِ في عمليات القراءة وفك شفرات المجاز. ونحن ندركه أيضاً في كل مرة نتركه فيها ثم نعاود اللحاق به في فعل قراءة متجدد، مما يجعل «الإدراك» مراحل، يعتبر الوصول لنهايتها هدفاً سرابياً هارياً. وإذا كانت النظريات الفلسفية تجمع منذ «هوسرل» حتى «باشلار» و«ايزر» على فرضية مؤادها أن التجربة الجمالية تتعلق أساساً بالإدراك والتلقي؛ أي برؤية الحَدس «insight» فإن هذا التعالق هو الذي أصبح يعبر عنه «بمركزية الصور»؛ فالصورة هي النقطة التي يتلاقى عندها المنتج والمتلقي، واستجابتنا التصورية للعمل الفني تنحو إلى التحليل باعتبارها مما ينتج الصورة. ومهما تفادينا شرح هذا التحول التاريخي في مفهوم الصورة لضيق المجال فإنه لا يسعنا أن نتجاهل الرابط بين الصور والقيم الشكلية للفن في أية شعرية معاصرة، فقابلية التصور هي التي تفسح المجال لتخلق الصور في فعل القراءة أو في عين المتلقي، وعندئذ تتحول الصور إلى «شبح كبير» ذي طبيعة موسيقية ويصير في عمليات الإدراك⁽²²⁾

وبوسعنا في النقد العربي أن نفيد أيضاً من بعض الأفكار السيميولوجية لتطوير مبدأ الحاجة إلى الفهم والإدراك، بأن نحتفظ للشعر بقابلية التواصل المتجاوز للتعبير أي التواصل بالرغم من الغموض والإبهام، وذلك بالتمييز بين نوعين من شفرات التواصل أحدهما الشفرات المعتادة مسبقاً، وهي التي ينبو عنها ويتخفف منها الشعر المعاصر عادة، والنوع الآخر هي الشفرات التي يتم تحديدها خلال عملية التواصل ذاتها على ما شرحناه في جماليات التقابل بالخروج على القواعد المألوفة وصياغة قواعد جديدة خلال الممارسة فبدلاً من التزام المبدع بالإفهام في توصيل سلبه، يتحرك المتلقي لاستقبال النص والإسهام في بناء شفراته الجمالية طبقاً لنموذج التفاعل التواصلية.

أما الحاجة الثانية من احتياجات المتلقي العربي للخطاب الشعري فهي تتعلق

بضرورة «العدل مع التراث» أي اتخاذ موقف صحيح من التقاليد الأدبية السابقة، بحيث لا نخضع لها بطريقة سلبية عندما نتخذها المنظور الذي يحدد أفق توقعاتنا من النصوص الجديدة، كما يميل الجمهور العريض دون وعي لذلك، وتقوم بتكريسه المؤسسات التعليمية بصفة خاصة. وقد كان الدكتور احسان عباس حاسما في اعتباره «المدرسة» العدو الأول للشعر العربي للمعاصر : «ويظلمها السمع البشري»، وهو المعلم، لأنه لا يجد لديه عملا نقديا يفك له مغلفات الشعر الحديث وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يدرس لطلابه شيئا تكون أجوبته جميعا على محتواه : لا أدري... لا أدري، ولهذا فإنه يرتاح إلى النماذج الكلاسيكية، لأنها أسهل مطلبا في التفسير وأكثر خضوعا للالقاء»⁽²³⁾ وإذا كان هذا يصدق على المدرسة التقليدية ومعلمها المحدود في تصوراتها فإنه لا ينبغي أن يمنعنا من تطويرها حتى تتسع للاتجاهات المعرفية والفنية المعاصرة.

ومن ناحية أخرى فإن الدعوات النزقة لرفض التراث وطرح التقاليد الشعرية القريبة والبعيدة والقطيعة الحادة معها، مما يتحسم له أحيانا باندفاع محمود أصحاب الحداثة من شباب المبدعين لا يمكن أن يمثل المنطلق العملي لإشباع حاجات المتلقين في التواصل، فهم قد يضيقون بالتكرار والجمود، ويستشرفون ضرورة التغيير، لكنهم محكومون دائما بأبنية الوعي الجمالي الماثلة في مجتمعاتهم، ومن ثم تبدو استحالة القطيعة فعليا في الإبداع اللغوي، وتتضاعف هذه الاستحالة - إن كان ذلك ممكنا - في التلقي، ويبقى بعد ذلك الحل العادل في اتخاذ موقف الاختيار الواعي والتكيف المرن مع معطيات التراث المحلي والعالمي في تشكيل أفق التوقعات.

وقد شغلت قضية العلاقة بالتراث نقاد نظريات التلقي بصفة أساسية فدعا «جاوس» إلى ضرورة التمييز بين الاستسلام السلبي له والتكيف الواعي معه في تشكيل الموقف النقدي السليم. ولعل أهم النتائج المترتبة على ذلك تتمثل في قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ. فقد كانت الثقافة تفهم على أنها ظاهرة ثانوية تعتمد على السياسة والاقتصاد والاجتماع. غير أن مشروع «جاوس» المبكر قلب هذا النموذج، حيث أصبح تاريخ الفن يعتمد على استقبال الجمالية ويجبرنا على التفكير بطريقة أخرى في المنظومة التاريخية، «إن جماليات التلقي تقضي بالتناسب بين الأسباب المفترضة للحوار بين الماضي والحاضر، وتوفر بذلك نموذجا بديلا لإدراك أحداث الماضي، لذا فإن توظيف الفن كنموذج

للتاريخ العام يمكن ان يعني ازالة الفكرة الجوهرية للتقليد لصالح الفكرة الوظيفية للتاريخ»⁽²⁴⁾

وربما كان الدكتور «شكري عياد» من أبرز النقاد العرب الذين عنوا مؤخراً بتحليل موقف قارئ الشعر باعتباره «حارس التراث» يدعو إلى تعديله، فهو يرى ان العمل الادبي يمر من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة يعيد فيها القارئ بطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الادبي من فكرة إلى رمز وأسلوب ولغة تتجسد في نص لا يلبث بدوره ان يتمثل لدى القارئ لغة وأسلوباً ورموزاً وأفكاراً كلية يعاد إنتاجها بخطوات عكسية.

وما يعيننا الآن من هذه العملية ان الباحث العربي يرى في الناقد - وهو القارئ ذو الوظيفة الاجتماعية على حد تعبيره - «حارساً للتراث الادبي للجماعة، أي عارفاً به وقادراً على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوماً لأبناء العصر، لا بمعنى الفهم العقلي فحسب، بل بمعنى التجاوب الوجداني مع القيم التي يتضمنها أيضاً». كما يجب ان يكون من ناحية أخرى قادراً على رؤية الجديد الذي يعيد تشكيل القيم الفنية بحيث تعبر عن حياة المعاصرين وأفكارهم⁽²⁵⁾ فهذه الوظيفة المزدوجة رعاية القيم والسماح بهدمها جزئياً في عمليات التجديد هي التي تميز الموقف النقدي للقارئ حتى يتسم بهذا العدل الذي نتوخاه وتستقيم علاقته المخصصة بالتراث اذ لو اقتصر على مجرد حراسته لتحول هذا التراث إلى مقبرة للإبداع المتمثل في الحياة الجديدة للنصوص والتقنيات والاساليب المبتكرة. بل إن هذا المزيج نفسه هو الذي يجعله قادراً على تحقيق الحاجات النفسية والجمالية الحيمة للقارئ، على اساس انه «يستجيب للعمل الادبي بتمثيله لحركته النفسية الخاصة؛ أي ببحثه عن حلول ناجحة، في حدود قوام ذاتيته للمطالب المتعددة، داخلية وخارجية للنا... فحين نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيننا كما يقول الدكتور عياد في بحثه المشار اليه.

على أن أخطر احتياجات القارئ العربي للشعر لا تتمثل فيما يتطلبه هو من النصوص الشعرية، بقدر ما تتمثل فيما يفترضه الخطاب الشعري في القارئ الذي يتلقاه، فهذا الخطاب يستدعي «كفاءة خاصة، لا تتوفر غالباً لدى عدد كبير ممن يطمحون لمعايشة التجارب الشعرية في مختلف أشكالها وتجلياتها الأسلوبية في القديم والحديث. ومن ثم فإن «إعادة تأهيل المتلقى تصبح ضرورة لا غنى عنها في هذا الصدد. وإذا كانت

هذه الصيغة ذات مذاق تعليمي فانها تحيل إلى نموذج خاص في التعليم الذاتي، فليس هناك اقدر على تعليم الانسان من اجتهاده في تكوين خبراته الجمالية وحصيلته المعرفية، والشعر يعد دائما من ارقى مظاهر الثقافة واكثرها بساطة وتعقيدا في الان ذاته، حسب اساليبه ومستوياته، ومن يريد أن يحظى بوصاله لا يسعه ان يدخر جهدا ولا طاقة في سبيل ذلك، وكما يقول لنا في احدى صياغاته المجازية الحلوة :

ومن يخطب الحسناء لم يغفلها المهر

ومهر الشعر المعاصر هو القراءة الخلاقة، وهي درجة من الإبداع تقتضي تعزيز كفاءة التلقي باعادة تأهيل القارئ وتدريب ذائقته على معطيات الإيقاع الخفي والكثافة العالية والتشئت الدلالي الباهظ، مما لم يتعود عليه في انماط الشعرية التقليدية باستثناء الحالات الفائقة في مدرسة المحدثين البيعية في العصر العباسي.

على ان تنمية الخبرة الجمالية بالشعر تتطلب ايضا متابعة المدارس الحديثة في الفنون التشكيلية والموسيقية، تدريب العين والان، لاكتساب الحساسية والثقافة والوعي العميق بمكان الجمال في تجليات الإبداع المعاصر.

وقد شرح «أيزر» عمليات التوازن التي تتم لدى المتلقي بطريقة تسهم في تكوين كفاءته واعادة تأهيله. حيث يخلق كل نص في بدايته لدى متلقيه عددا من التوقعات -، ثم لا يلبث ان يقوم بتعديلها اثناء جريانه، حيث يقوم باشباعها ظرفيا في لحظة موقوتة... فعندما نقول ببساطة : لقد أشبعت توقعاتنا فإننا نقع في إبهام حقيقي اذ نتجاهل ان متعتنا تنبع إلى حد كبير من الدهشة حيال خيبة توقعاتنا. ويمكن حل هذا التناقض في تقديره في العثور على أساس للتمييز بين «الدهشة» و«الخيبة».

ويعتمد هذا التمييز على اختبار تأثير التجريبيين علينا فالخيبة تحاصر وتوقف النشاط، اما الدهشة فإن ما ينجم عنها إنما هو التوقف الموقوت لاختبار التجربة واللجوء إلى التأمل المتعمق، وفي هذه المرحلة الثانية فان عناصر الدهشة ترتبط بما مضى في تيار التجربة بأكملها، وعندئذ تبلغ اللذة بهذه القيم أقصى درجاتها من الكثافة فكل تجربة جمالية تنحو إلى عرض لعبة متواصلة مع تلك العمليات»⁽²⁶⁾

ولعل التوازن الناجم عن إعادة تأهيل القارئ كي يسهم في تكوين الدلالة الشعرية هو الذي ينجو بالفن من قوانين العرض والطلب فلا يسود الشعر البسيط لأن القارئ العادي يقدر على استيعابه. لأن الإنتاج الثقافي يتميز بخواص فنية راقية لا يمكن ان تتم معرفتها من خلال قيمة السوق إذ إن الحاجات الجمالية لا يتم اشباعها الا داخل حدود معينة. وتلقي الشعر - كما يقول النقاد - نشاط جمالي رفيع مدعو للقبول او الرفض خارج نظم التخطيط التجاري اذ يخضع لديناميكية خاصة في التفاعل الابداعي.

هوامش البحث

- (1) fokkema , D. W ., Ibsch , Elrud : Tedsias De Lu Literatura Del Siglo Xx Trad 1981 Pag 167
- (2) روبرت سي هول : نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبدالجليل جواد. اللانقية بسوريا 1992 ص 66 وللكتاب ترجمة أخرى رصينة قيد الطبع بنادي جدة الأدبي للدكتور عز الدين اسماعيل
- (3) - Juass , H.r Experiencia Estetica Y Hermeneut Ica Literaria . Trad Madrid 1986 Pag 37
- (4) انظر : المصدر الوارد في هامش رقم 1 صفحة 178
- (5) انظر : ecr , Umberto : Lector In Fabula . Trad Madrid 1981 Pag 79
- (6) المصدر السابق ذكره في الهامش الاول، صفحة 167
- (7) - Hartman , Geoffrey H. Le Cotra Y Creacion Trad , انظر : Madrid 1992 Pag 18 - 32 .
- (8) - Iser , Wolfgang . El leer Trsadmadridd1987 Pag 175 انظر : Acto De.
- (9) انظر المصدر السابق في هامش 5 ص 80/79
- (10) المصدر السابق في الهامش الاول ص 180
- (11) - Garcia Berrio , Antonio : Tedrea De La madrid: انظر : Literatura 1989 . Pag 224
- (12) انظر المصدر السابق في هامش رقم 8 ص 178/177
- (13) انظر المصدر السابق في هامش رقم 1 ص 176
- (14) انظر المصدر السابق في هامش رقم 3 ص 241

- (15) راجع الجدول التفصيلي في المصدر السابق في هامش 3 ص 245 249
- (16) انظر: . Trad . Yuri M. Estructura Del Texto Artistioco , lotsman , Madrid 1988 Pag 352.
- (17) انظر : عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، الطبعة الثالثة القاهرة 1965 ص4
- (18) انظر : المصدر السابق ص 15/14
- (19) انظر : ابراهيم عبدالقادر المازني : حصاد الهشيم، طبعة دار الشعب القاهرة 1969 ص3
- (20) انظر نموذجا لذلك كتاب : صلاح فضل : شفرات النص القاهرة، 1989 وكتاب شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة الدار البيضاء 1988
- (21) انظر : منير العكش: أسئلة الشعر، بيروت 1979 ص21/18
- (22) انظر بتصرف المصدر المشار اليه في هامش رقم 7 صفحة 36
- (23) انظر : احسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة بالكويت 1978 ص26.
- (24) المصدر السابق في هامش رقم 2 ص 186
- (25) انظر شكري عياد: دائرة الإبداع مقدمة، في أصول النقد القاهرة 1986 ص153-158
- (26) انظر المصدر السابق في هامش 8 ص208

شكرا للأستاذ الدكتور صلاح فضل والآن ننتقل إلى الشطر الثاني من موضوع الندوة وهو: تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي للأستاذ الدكتور حسين الواد، والأستاذ الدكتور حسين الواد أستاذ بالتعليم العالي بجامعة تونس الأولى، ومدير معهد بورقيبة للغات الحية، ومن مؤلفاته البنية القصصية في رسالة الغفران، في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، مدخل إلى شعر المتنبي، تدور على غير أسمائها، في مناهج الدراسات الأدبية، دراسة في شعر بشار.

فليتفضل بإلقاء بحثه عن: تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي.

تأثير الخطاب

الشعري المعاصر في الملتقى *

الدكتور حسين الواد

عندما ظهر الشعر الحديث⁽¹⁾ في الأدب العربي، ظهر محمولا بتيار «الحدائق» مسرفا في الاقتداء بها سواء في مناهضة القديم ومباينته أو في التبشير بما كان الدارسون والشعراء المنظرون للشعر قد بشروا به من اقتحام بالكلام أبكارا من العوالم ظلت مجهولة أو لم تخطر في سالف الزمن على بعض الانهال اللطيفة الاجزئيا أو صدفه واتفاق⁽²⁾

غير أن الشعر الحديث قد رافقته، في نشأته أزمة مع القارئ، تجسدت في سوء من التفاهم عميق ازداد بانتشار هذا الشعر اتساعا حتى أصبح إلى القطيعة أقرب منه إلى أي شيء آخر. ذلك أن ردة فعل السواد الأعظم من القراء على الشعر الحديث قد اتسمت، أول ما اتسمت، بالاعراض عنه والانزعاج منه حتى أن المتقبل كثيرا ما كان يضيق بهذا الكلام الذي يذاع على أنه شعر حتى إذا نظرت فيه الأفهام اللطيفة لم تجد، مع طول خبرتها بأسرار الكلام الجميل، إلى النفاذ إلى جماليته سبيلا، بل أن سوء التفاهم قد ازداد في التعقيد تعقيدا عندما جعل حملة عرش الشعر الحديث، بعبارة مبالاة إلى النخوة والاستفزاز، من اسرار دعائم الحدائق في الشعر تلك الظواهر نفسها التي يضيق بها القراء ويبدون منها استيحاشا. وإذا بالعلاقة بين مبدع الشعر الحديث ومثليته تبلغ من التوتر والقلق شأوا بعيدا.

ولما كانت الحدائق في الشعر تتأسس، من بين ما تأسس عليه، على مجموعة من المبادئ، قامت عليها كتابات نظرية وشعرية متنوعة دعا بها للشعر الحديث عدد وافر من

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

المبدعين نذكر منهم على سبيل المثال من فرنسا رامبو وملارمي وفاليري، وهي مبادئ تسلمها الشعراء والدارسون العرب وعملوا على اذاعتها بين الناس، بدأ وجيها في تبين «تأثير الخطاب الشعري الحديث في المتلقي» أن نبدا بالتذكير ببعضها، فهذا يختصر كثيراً من الطريق.

1 - في دعائم الشعر الحديث:

1 - الدعامة الأدبية:

نهض الشعر الحديث، أول ما نهض، على دعوة الشاعر الفرنسي ملارمي (1842-1898) Mallarmé إلى ضرورة إقصاء كل من السرد والخطاب التعليمي من لغة الشعر، فبعصره، حسب تقديره، رغبة محمومة جامحة للتمييز بين وظيفتين ينهض بهما نوعان من الكلام. أما الأولى فهي وظيفة اخبارية تذكر محدود الوقائع وتروي الآني منها وتحدث به. وهذه الوظيفة يضطلع بها السرد. وأما الوظيفة الثانية فوظيفة جوهرية مطلقة عليّة ومتسامية ينهض بها الشعر. وكان التمييز بين هاتين الوظيفتين قد أفضى بملارمي (ومن جاء بعده وأعلن أنه يسير على نهجه من الشعراء والمنظرين) إلى التمييز بين نوعين من الكلام أحدهما «خليط من اللفظ، يستعمل للتعليم والسرد، «والثاني» «كلم مصفى» يوافق طبيعة الشعر ويختص بها ويطابقها. وقد أن الأوان، حسب ملارمي دائماً، لأن يفرد كل من الكلامين بالوظيفة التي ينهض بها ليختص بها اختصاصاً يجنب أي خلط بينهما⁽³⁾

غير أن هذا التمييز الذي قال به ملارمي بين «خليط اللفظ» المستعمل في الخطاب التعليمي والسرد وبين «الكلم المصفى» الذي هو من جوهر الشعر، سرعان ما تحول إلى مفاضلة ترفع من شأن أحدهما لتغض من قيمة الآخر. وفي سياق هذه المفاضلة تنزلت معظم الكتابات النظرية التي ألفها بولير Baudlaire (1821 - 1867) وفاليري Valery (1871 - 1945) حتى أصبح السرد لا يكاد يعبر إلا عن المحدود التافه والعادي البسيط من مظاهر الوجود ووقائعه. أما الكلام الجوهرى المصفى فهو الشعر ذاته أو أن الشعر كلام مصفى متآلق تسامياً أو لا يكون.

كان من نتائج هذا التمييز بين الكلامين وقد تحول إلى المفاضلة بينهما، أن شمل

بالموازنة والمقارنة سائر ما يتأسس عليه السرد والخطاب التعليمي من طرائق وأغراض وينهض عليه الخطاب الشعري من أساليب وأنحاء في الإبداع.

هكذا صحبت الدعوة إلى نبذ السرد واقصائه من الخطاب الشعري دعوة ملحة إلى الانصراف عن الوقائع والأحداث وترك الوصف.

وهل ذكر الأحداث والوقائع في الشعر، حسب انحصار هذا الشعر، الا وصل اللفظ بمملول من غير جنسه فتخرقه اليه الاتهام اختراقا في عظيم تلهيها بتعقب الأفعال ؟ وهل الوصف إلركام من الصور ينتزعها الشعراء من الحياة انتزاعا رغبة في أن يقتنعوا بوجودها؟ والذي يفضي اليه نبذ السرد والوصف انما يتجسم في الاشاحة أزوارا عن البلاغة بكل ما يعج به كيائها من ضروب التشبيه والتمثيل والاستعارة واللوان البديع، بل إن هذه الدعوة قد آلت إلى اعلان الانصراف عن جمالية المحاكاة نفسها، فذكر الكائن بعد في التاريخ والواقع ليس مما يتجانس مع الشعر.

امانبذ الخطاب التعليمي فقد صحبته الدعوة الملحاح إلى اقضاء الحقائق والأخلاق من الشعر. قال في هذا بودليير «لا يمكن للشعر ان ينهض بالوظائف التي ينهض بها العلم او الاخلاق الا اذا كف عن ان يكون شعرا، ذلك ان الحقيقة ليست غرضا من اغراضه، ففرض الشعر انما هو الشعر بنفسه»⁽⁴⁾ وكان لا بد للمضي قدما في هذه الاتجاهات من ان يوصل إلى نكران العقل والمنطق وقد كان هذا فعلا.

اسلم التوغل في هذه المسالك إلى الاعتقاد في أن الكلام كلامان. أحدهما يخبر عن العالم ويتحدث عنه وهو لا يصلح مادة للشعر. والآخر كلام ينطق بلسان حال العالم دون ان يذكر حالا من أحواله او وجها من وجوه او قشرة من قشوره وهذا هو الشعر لأنه لفظ جواهر تنطق بالجواهر الخوالد الثوابت المطردات. ما الشعر الحديث انن ؟ إنه كلام لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق. كلام عار من الصور خال من الحقائق خلو من الاخبارات، لا هو يحيل على شيء خارج عن نطاقه ولا يتعلق به، انه كلام لازم لا يتعدى ذاته اويتجاوزها. يقرأ اذا قرئ لذاته لاكتفائه بها وانكفائه عليها واستغنائها بها، يوفر متعة جمالية خالصة وخاصة به، وكل ما كان غير هذا من ضروب الكلام فهو ليس بشعر.

وعندما تسلم شعراء الحداثة العرب هذه المفاهيم والآراء من الكتابات الغربية جرت على أقلامهم العبارات نفسها التي كانت جرت من قبل على أقلام الاعلام الغربيين في سياق الدعوة لهذا الشعر وترسيخ دعائمه.

ففي ضرورة الاقتلاع عن السرد وببذة قال أدونيس مشيرا إلى ما يتحتم على الشعر الحديث أن يتخلى عنه : «إنه يتخلى عن الحادثة إذ إن هناك تناقرا بين الحادثة والشعر. فعلى الشاعر الحق أن يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتا وديمومة، المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل... ثم إن الشعر هو أقل الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها كما يفكر بعضهم فجوهر الشعر كما يقول بوبليير هو : «السير دائما ضد الحادثة».

اذ يتخلى الشعر الجديد عن الحادثة، يبطل ان يكون شعر «وقائع» او شعرا «واقعيًا» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة... هناك تناقض بين الشعر والواقعية... فالشعر بحسب هذه الواقعية يتناول افكارًا او آراء شائعة مسبقة، قاصرا دوره على نظمها، على تصنيفها وعرضها في ايقاعات»⁽⁵⁾

وقال، من بين ما قاله في المقارنة بين الشعر القديم والشعر الحديث : «كان الشعر التقليدي شعرا عقليا، اي شعرا يعبر عن عالم يقوم على الترابط والانسجام.

أما عالمنا الحديث فعالم مفكك والشعر الجديد انبثاق عنه»

ثم قال : «شعرنا القديم يتكلم على العالم : شعرنا الجديد يتكلم العالم»⁽⁶⁾

وقالت خالدة سعيد، في هذا السياق محدثة عن الشعر الحديث: انه «يبيع للشاعر ان ينسف المنطق الارسطي مثلا، ان ينقض البديهيات العقلية، ان ينقض اساس الكلام والجمال، ان يتحرك في مسار الجنون ولا اقول يدرك الجنون، لان ما نراه اليوم تفوقا كان يبدو للقدامى جنونا، بهذا المعنى يصير الجنون السبق ونقض المصطلحات و «خرق العادة» وتجاوز دائرة المعقول»⁽⁷⁾

وقالت خالدة سعيد ايضا مما قالته في الوصف : «الوصف فعل محافظ اعادة انتاج لوجود مسبقا سواء اكان الموصوف شكلا أم فعلا أم قيمة.

ولذا فان موقف الوصف لا يبقى للكاتب الا «المحاكاة» بالمعنى الافلاطوني،⁽⁸⁾ وقال محمد بنيس في معرض الحديث عن اللغة والشعر الحديث : «ان اللغة التي لا تخترق الانشقاق والنقصان، اي الخروج على النمطية الوهمية اعتمادا على ارقى المعارف العلمية عاجزة عن ان تستوعب الذات المترنحة واللحظة التاريخية اللتين تريد ان تحيا بهما ولهما»⁽⁹⁾

إن هذه الاقوال، وغيرها مما هو من جنسها المبتوث في الغالبية الغالبة من المصنفات الداعية للحدثة، انما تسعى في الحقيقة إلى وصل الشعر العربي الحديث بحدثة في الابداع عالمية او تدعي انها عالمية. وهذا الموقف من شأنه ان يحول مسألة الاقتباس والاتباع والتقليد إلى الاندراج الواعي في خضم حركة من الابداع تعتبر نفسها خلاصة الاشعار السابقة والغاية التي نزعت اليها طويلا دون ان تتركها، وان كانت في جوهرها خلاصة، مناقضة للتراث بحسب التباين بين عصرنا الحديث هذا والعصور السابقة.

ب - الدعامة الفلسفية

تأثر الشعر العربي الحديث ايضا، منذ نشأته، ببعض الآراء والمواقف التي قالت بها الفلسفة الظواهرية (La Phenomenologie) وكانت هذه الفلسفة التي تأسست مع الالماني هوسيرل (1859 - 1938 Husserl) وتطورت مع كل من الفرنسي مارلو بونتي (1908 - 1961 Merleau - Ponty) والالماني مارتن هايدغير (Martin Heidegger) قد صرقت جزءا كبيرا من عنايتها إلى الادب والفن واللغة في نطاق ما قالت به مفاهيم مخالفة للمفاهيم التي نهضت عليها الفلسفات السابقة.

واذا كان الشعراء المحدثون العرب لم يطلعوا، في ما نقدر، عميق الاطلاع على آثار هؤلاء الفلاسفة لصعوبة تناولها ولما لم تخل منه كتاباتهم النظرية من ارتداد لبعض المواقف التي حاربتها هذه الفلسفة نفسها، فإنهم قد ساقوا كلامهم في ما لا نستبعد ان يكونوا قد تسلموه من مقولات اخذ بها الشعراء الغربيون وادعوا اعمالهم⁽¹⁰⁾

ومما قال به الظواهريون أن فلسفة الما وراء قد جعلت ابداع الادب ينهض على خلفية عقلية عندما اناطت بعهدته مهمة تفسير العالم وتوضيحه للأفهام من خلال منظومة من المفاهيم الخاصة بالشرح والتعليل والتحليل. اما الفلسفة الظواهرية فانها لا تسند للأدب مهمة تفسير العالم واكتشاف امكاناته، وانما تنتظر منه المهمة المتمثلة في صوغ تجربة معه تعتمد صلة حميمة بمكوناته تسبق كل فكرة عنه.

هذا الفرق بين الفلسفتين الما ورائية والظواهرية وما نجم عنه من تحول في المهمة التي تناط بعهدة الادب قد جعل الصلة حميمة جدا بين الأدب والفلسفة الظواهرية حتى انه لا مجال بعد للفصل بين الفلسفة والادب كلما تعلق الامر بإ نطاق التجربة مع الوجود او «تجربة الوجود» وبالكشف عن الكيفية التي ينفلت بها الوعي من سجن العالم الذي يحده، ومن هنا فانه لا مجال أيضا للحديث عن الانعكاس في العبارة أو عن شفافيتها؟.

إن الفصل بين شعر يتحدث عن العالم حديث المعلم الشارح المفسر والشعر الذي يتحدث العالم حديث التجربة معه والالتحام به، قد تطور في اتجاهات عدة اندفعت فيها جميعا حركة الشعر الحديث معلنة ان التجربة تسبق المعرفة وان الاختبار يأتي قبل الفهم.

فعندما تجاوب الشعر الحديث مع مقولات الفلسفة الظواهرية أسند الشعراء ابداعهم إلى القول بأن ما يرى في العالم امامنا من اشياء انما يستحضر في الذهن والادراك ما لا يرى منها، فالمرء يبصر بقوة البصيرة ما لا يراه بحدة البصر، وهذا الحيز الذي لا يدرك بالبصر وتدركه البصيرة بالتوهم والاستشعار هو الذي استهوى الشعراء المحدثين حتى جعلوا من أوكد همومهم النفاذ إلى أسرارهِ.

والذي يترتب على هذه المقولة ان العالم خارج الذات اشياء تحجب اشياء، وأن ما يرى يحجب دائما ما لا يرى. بل ان ما يتراعى للبصر لا يتراعى له الا اذا حجب اشياء اخرى واخفاها. فهذا العالم الذي يتراعى امامنا مشاهد تخفي مشاهد لا تحد ولا تحصى لأن مجالها اللانهاية.

اما الذات المبصرة فان داخلها أغوار تسلم إلى أغوار، وما من شيء يشعر به المرء الا تحته اشياء كثيرة يحجب بعضها بعضها. واعتمادا على هذا الفهم ولح الشعراء

المحدثون بسير أغوار الذات وغاصوا إلى أعماق أعماقهم تسلمهم فيها الأبعاد إلى الأبعاد ولا نهاية يمكن أن يستقر فيها النزول.

عالم الشعر الحديث انزأ أفاق قصية لا تحد تترامى أمام الذات فيدرك منها البصر ما ظهر وتستحضر البصيرة ما احتجب وغاب، وهو أيضا أبعاد من المشاعر والأحاسيس الداخلية تسلم فيه الدنى إلى دنى لا نهاية لها ولا حد. والرؤية الشعرية هي التي تصل بين العالمين الخارجي والداخلي وتمتد ما بينهما من صلات، أن الاحساس بهذه الصلات هو الذي يتكون منه الاحساس بالعالم ومن الاحساس بالعالم تنشأ التجربة الشعرية.

أن الشعر الحديث انزأ يرسى كيانه على لا محدود أو على محدد لا محدود. أو هو ينهض على حد عبارة مارلو بونتي على «ما لا يقع عليه البصر من البصرات»، لهذا نادى الشعراء بضرورة التحول من المسمى في الذات إلى ما لم يسمَ منها.

والذي نتج عن هذا الفهم أن الاحساس بالانتماء إلى عالم غريب لا نهاية له في العمق والاتساع قد أدى بالشعراء المحدثين إلى أن يتعهدوا في أشعارهم الانصراف عن المرنيات المألوفة إلى الاقبال على اللامحدود واللامجسم، مثلما أدى بهم الاحساس بأن الرؤية تتلاشى في الاتساع وفي الأغوار العميقة إلى الشعور بحدة الضياع والتلاشي في المآهات البعيدة.

وهنا تصبح تجربة الوجود مقامة على الاحساس بحضور الأشياء، أو إلى شيء من الحلول في مجسمات العالم وأغواره وأغوار الذات.

غير أن العين المبصرة لا ترى نفسها. ثم أن المبصر لا يرى نفسه وهي تبصر، بل أن الابصار ينطلق من مكان مظلم أعمى لا يرى ذاته. ولما كان ذلك كذلك لم يعد بإمكان الشاعر أن يكتب نصا يقوم على الفهم أو على بلاغة الكتابة والخطابة.

ثم أن تيه الشاعر (أو المرء عامة) في العالم الممتد أمامه أفاقا وراء أفاق وفي العوالم الكامنة في ذاته أغواراً إلى أغوار، إنما يزداد تعقدا عندما ينضاف إليه الاحساس الحاد بتداخل الأزمان. فالمرء بإمكانه أن يستحضر الماضي تذكرًا وأن يستشرف المستقبل تخيلا ما دام وراء الحاضر ماض لا ينتهي وأمامه مستقبل لا يحد.

ان الحاضر ظهور بين غيابين، وهو دائما وجود إلى ذهاب وانقضاء. بل ان الحاضر انسياب وحركة هارية. والاحساس بهرب الحاضر ولّد الرغبة في الامساك به بل كان الامساك باللحظة الهاربة انتشاء طالما تغنى به الشعراء المحدثون.

فالامساك بهذا الزمن الهارب دائما يخرج الشعر من نطاق الزمان لأن الزمان ماض أو مستقبل اذ الحاضر هروب وانفلات.

غير ان للماضي وضعا غريبا، يلتفت اليه الشاعر فيلغيه أمامه شيبها بالمستقبل المنقضي، انه يتبع المرء كظله، لا يمكن الرجوع اليه ولا امكان للانفصال عنه. كلّ يجرجر ماضيه ولكن الماضي المنقضي نعيشه دائما بشيء من الحنين اذ هو من انقضائه يعرض نفسه على الذات مشهدا تم ولم ينته.

اما المستقبل فهو الافق الاتي دون وصول، الفاصل بين المرء وبينه فاصل زمني، انه ليس الافق الذي امامنا، ولكنه الافق الذي يظل امامنا دائما. اننا نستشعر المستقبل ولا ندركه او نعيه. ليس يعرف المستقبل احد. ولكن المرء مستسلم دائما إلى المستقبل المجهول منجذب اليه، وفي استشراف المستقبل يسبق الكلام الحصول او يسبق الحقائق. بل ان القول يسبق القول.

هذا المستقبل الذي نستقبله افقا نستسلم إلى سحره وبنجذب اليه ويتناهى كلما ازبدنا منه اقترابا، انما يقرب منا الاجل. افق المستقبل انفتاح على الجديد وعلى ما لا نتوقع وعلى الممكن لأنه موطن الإمكان الهارب أمامنا في إمكانات لا تحد ولكنه في الآن نفسه موطن الاستحالة والامتناع ففيه ذلك الفعل الجال، فيه الموت، والموت اخر الامكانات. ان المستقبل انن مضمخ بالمأساة فهو غاية الوجود، وهو حد البصر وكلما طويينا نحوه المسافات تنأى لينقطع بنا دونه حبل الوجود.

ان الحديث عن الفلسفة الظواهرية في ما فتحت أمام الشعراء من آفاق الخلق والابداع من شأنه أن يطول دون أن يمكن من الاحاطة بما أصبح معينا للشعر الحديث لا ينضب. لهذا فان ما استفاده الشعر الحديث من هذه الفلسفة انما يظل محدودا يكاد يدور على نفسه في منطقة تجربة الوجود ورؤية ما لا يرى وابصار الوجه الخفي من الاشياء

والغوص في اعماق الاعماق. ومما تواتر الأخذ به من مقولات هذه الفلسفة ما ذهب اليه أدونيس في قوله متحدثاً عن الشعر الحديث : «أنه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والتساؤل.

وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الاشياء احساساً كشفياً.

الشعر الجديد من هذه الوجهة، هو ميتافيزياء الكيان الانساني⁽¹¹⁾. وتواتر ايضا في الشعر الحديث الأخذ بهذا الكلام الذي أورده أدونيس ايضا. «قال في معرض التبشير بالشعر الحديث : «ولكنه الآن لا يطمح إلى أن يعرض الاشياء في شكل جميل سار أو مؤلم، مما يستطيع كل ذي بصر أن يحس به، بل إلى أن يكتشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ اليه. يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل بخيلاء الانسان، وهذه الصميمة التي تقرّينا من الاشياء وتتيح لنا ان نتعمقها وننفذ اليها، غائبة عنه تقريبا. ومن مهمة الشعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع هذه الخيلاء الصميمة»⁽¹²⁾

بل ان تجارب أدونيس مع بعض مقولات الفلسفة الظاهرية ليبلغ أحيانا هذا المبلغ الذي يدل عليه قوله : «فلم يعد الشعر، من وجهة النظر الجديدة، مجرد شعور أو احساس أو مجرد صناعة، بل أصبح خلقا. وأصبح الشعر هو الانسان ذاته في استيقاظه العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل... انه «خرق للعادة» اي تغيير لنظام الاشياء ونظام علاقاتها : تغيير النظر إلى العالم»⁽¹³⁾، او يدل عليه هذا القول وهو أبلغ في الدلالة على ما نريد أن نقيم البرهان عليه : «الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الاولى اذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، اما الرائي بالرؤية الثانية فاذا نظر اليه يراه لا يستقر على حال، وانما يتغير مظهره وان بقي جوهره ثابتا. فتغير الشيء تغيرا مستمرا في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه انما هي كشف. فالتغير هو مقياس الكشف. ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر»⁽¹⁴⁾

وقال محمد بنيس متحدثاً عن الزمان الشعري : «أن الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية، تقدم له حرية تكسير توحد الوقفات. يدفع بالوحدات الابقاعية نحو متاه مغامرته أنا، ويلعب بها التقطع أو المحو أنا آخر. وليس هذا التشثيت من الازمنة الا

تدميرا لاستبدادية القالب، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبين النص وفق اتجاهات النفس وتماديه في خرق الجاهز، وبالتالي، تهجير الجسد من خطة الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة،⁽¹⁵⁾

والذي يمكن منه الوصل بين الشعر الحديث والفلسفية الظاهرية في آخر مراحل تطورها انما يتمثل في تمتين العلاقة بينه وبين الابداع الشعري العالمي، مثلما يتمثل في ابراز الفوارق بينه وبين الشعر القديم وذلك بما يفتحه امامه من آفاق لقول الشعر خصبة لاستنادها إلى دقيق المفاهيم والمقولات. غير أن الشعراء والمنظرين العرب ظلوا، في مناداتهم بالحدثة، يأخذون من الفلسفة الظاهرية لافتات مجتة من اصولها سرعان ما يجاورها الارتداد إلى الآراء العتيقة والافكار البوالي.

2 - الشعر الحديث والقراءة:

إن نهوض الشعر الحديث على إعلان القطيعة مع الأشعار السابقة من حيث ما يرغب اليه من اعتماد اللغة المصفاة التي تلائم كيانه ومن عزوف عن الاخبار عن العالم وامتناع عن حمل الخطاب المفهومي الذي يفسر الوجود ويجلي غموضه في منظومة من المفاهيم البينة، يطرح، بشيء من الحدة غير يسير، مسألة قراءته، فكيف يقرأ هذا الشعر ؟ وهل تقوم قراءته على ما كانت تقوم عليه قراءة الأشعار الأخرى من فك لإعجام اللفظ او ظفر بالدلالة التي يحملها المقروء، أو المعنى الذي يتضمنه أو الإعجاب بلطائف الفن فيه ؟ ثم أي المقاييس تعتمد قراءة هذا الشعر في تبين نصوصه الجيدة من التي لا جودة فيها ؟ وهل جودة الكلام الفني هي الجودة نفسها التي تلتبس في هذا الشعر الحديث ؟

للإجابة على هذه الاسئلة، وغيرها من جنسها كثير، رفع دعاء الشعر الحديث شعارات عديدة لعل ابرزها تلك المناداة بضرورة انشاء جمالية جديدة من شأن التعامل مع الشعر الحديث أن يتم بمقتضاها، انها عندهم، جمالية تلائم هذا الشعر فيما ينهض عليه من مقولات وتسعى جاهدة إلى اقامة أسباب من التواصل متينة بينه وبين الجمهور الذي يتجه اليه.

ولما كان الشعر الحديث يتعهد في ذاته قطعاً أساسيا مع الشعر القديم كانت قراءته خروجاً تاماً على القراءة القديمة للشعر القديم، نادى بهذا الموقف كثير من الشعراء

المنظرين للشعر الحديث فقال أدونيس مثلا : «ان القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة وانما يعنى بحضورها كشكل تعبيرى، أعنى صيغة الرؤيا.

على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم : ما معنى هذه القصيدة؟ ما موضوعها ؟.. لكي يسأل السؤال الجديد : ما ذا تطرح على هذه القصيدة من الأسئلة ؟ ماذا تفتح امامي من آفاق ؟ وفي هذا السؤال الحقيقي ما يشير إلى أن الشعر الحقيقي لا يستنفد : إلى أن فيه كثافة وغموضا، وإلى أنه يجب تنوقه كما هو بما هو لذاته كما نتذوق الليل»⁽¹⁶⁾

ان الشعر الحديث انن بحكم عدم توفر المعنى والموضوع فيه وعدم اضطلاع بالتعبير عن الفكرة او الرأي، وعدم قيامه على التصوير والوصف، وعدم استخدامه مقومات الجمال التي ألف القارئ من الشعراء ان يستخدموها في الكلام الفني، انما تستدعي قراءته انصرافا عن هذه المقاييس التي تستند اليها قراءة الشعر القديم. قال في هذا أدونيس دائما : «نعرف جميعا ان القارئ العربي في الماضي كان مستمعا، يصفي وحسب. لهذا كان يتطلب من الشعر ان يكون واضحا، وأن يطربه، وقد استجاب له الشاعر في معظم الاحيان فجاء شعره نوعاً خاصاً من الغناء (....) هكذا تحول الشاعر الى منشد (....) ان شروط الحياة واطضاعها في الماضي هي التي فرضت، إلى حد كبير هذا النوع من الصلة بين الشاعر والقارئ»، لكن هذه الشروط والاطضاع تبدلت⁽¹⁷⁾

واذا كانت القراءة، أي قراءة مشدودة إلى الشعر، انما هي صلة بالنص تحتفل باكتشافه لادراك ما فيه وسبر أغواره وخفاياه معتمدة ككيفية المرور من العلامة إلى المدرك منها، مقتفية قواعد الادراك والفهم، مستدلة عليها بالإشارات الهادية اليهما، فان هذه القراءة تبدو غير صالحة للتعامل مع الشعر الحديث.

بل ان التأويل نفسه من حيث انه صلة بالنص (هي القراءة) تنتج نصا اخر. أي باعتباره تحولا من الصلة بنظام النص إلى نظام آخر نعتقد أن نظام النص في علاقة حميمة به، لا يبدو اعتماده صالحا ايضا في التعامل مع الشعر الحديث، والسرفي ذلك ان دعاة الشعر الحديث كثيرا ما اعلنوا انهم يعترضون على «اتخاذ الشعر واسطة

لإقامة صلات منطقية او عقلية او مذهبية بين الشاعر والانسان من جهة والعالم وأشياءه من جهة ثانية(18)

بل ان السر في ذلك أن القصيدة الحديثة «ليست بسطا او عرضا لردود فعل النفس ازاء العالم، ليست مرآة للانفعال، غضبا كان أو سرورا فرحا أو حزنا، وانما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا. انها بهذا المعنى القصيدة الواقع بكل أعماقه وأبعاده أو القصيدة الحياة»(19) ليست قراءة الشعر الحديث استكشافا لمعنى أو ظفرا بدلالة أو تأملا لجمال تكتسي به العبارة، وانما هي شيء آخر يختلف عن كل ما ألف القراء أن يستفيدوه من التعامل مع النصوص. وهذا الشيء الآخر لا يتأتى للقارئ اكتشافه الا اذا غير من عاداته وطلب من النصوص الشعرية غير ما كان يطلبه منها.

قال في هذا أدونيس : «دور القارئ الجديد الذي يقرأ بجميع ملكاته الشعرية واللا شعورية، ويقرأ في ضوء الأفاق التي فتحتها الكشف الانسانية»(20) ثم قال: «الشعر الجديد يتطلب قارئاً جديداً»(21)

لكن ماذا سيقرا القارئ، والشعر الحديث لا تتوفر فيه أسباب الكلام الفني على النحو الذي ألفه المتقلبون طيلة عهود من البحث والتنظير أسستها البلاغة القديمة والحديثة ومصنفات النقد بأصناف من المفاهيم والقواعد والعادات؟ ثم ماذا سيقرا القارئ في شعر يكثر فيه الغموض وينهض على الإشارة بل على ما يشبه الجنون في تركيب عناصره، ويخص أولا وقبل كل شيء، ذات مبدعة في حميم علاقتها بالموجودات ؟ بل ماذا سيقرا القارئ من الشعر الحديث اذا كانت القصيدة الحديثة «حركة» و«اثارة» و«وجودا» و«رؤيا» و«كشفا» و«خلقا» و«فتحا» و«اكتشافا» لما لا يعرف ولا يسمى؟.

في الاجابة على هذه الاسئلة التي كثيرا ما تخامر القارئ ذهب دعاة الشعر الحديث إلى ان فعل الإبداع ينتقل من الشاعر إلى المتلقي. قالت في ذلك خالدة السعيد: «القارئ هو القطب الآخر في العملية الابداعية. القارئ الذي يطلب من الشاعر ترنيمة تهدده أو تطربه لا يكون في مستوى الشعر. انه قارئ يتمسك بدوره السلبي يرى أن دور الشاعر يقوم على تقديم الشعارات أو الحكم الناجزة والتجارب المكتملة والمنمنمات المجموعة بعناية، فيتلقي (كبسولة) جاهزة مغلقة.

القصيدة هنا إثارة دعوة إلى المغامرة والابداع، والقارئ جزء لا ينفصل عنها» (22)

الشاعر الحديث لا يودع النص معنى يسعى المتقبل إلى الظفر به وإنما يصوغ من علاقته الخاصة بالوجود وجوداً من الكلام يستنتجه المتلقي ويكتشفه ويستقصي مواطن الابهام والغموض فيه ليكسبها منطقاً مثلما يقرأ الوجود نفسه في حميم صلته به.

معنى هذا أن بلاغة القول الشعري لا مفر لها من أن تستبدل ببلاغة القراءة، وبلاغة القراءة عند دعاء الشعر الحديث هي فن البحث عن السبل التي يفك بها ما أغلق من كيان القول الشعري.

لا بد إذن من الانتقال من بلاغة الخطابة القائمة على الافهام إلى بلاغة القراءة في مواجهة كلام عليّ يوقع إيقاعاً خاصاً وتأنثف عناصره انتلافاً غريباً حتى نلتمس الكيفية التي بها تفك المغالق ويتم الظفر بتلك الهزة الشعرية المقصودة لذاتها والتي تأسس عليها معظم الشعر الحديث.

هذه الهزة المخلخلة للرؤية وللعالَم تنشأ في القارئ عندما يواجه علاقات غير معهودة بين الالفاظ او مخالفة لما جرت العادة بترسيخه من شائع العلاقات بين الأشياء.

والذي يشرّع للتصرف في المعهود من علاقات الأشياء بالأشياء وعلاقات الالفاظ بالالفاظ إنما هو فرط اصباغها بذات المتكلم وبما هو خاص به من رؤيته للعالم حتى إذا واجه المتلقي ذلك ودخل في أجواء القصيدة تحول بقوتها إلى الفاعل الذي يبصر من خلال النص ويملا عالَمه من ذاته هو بما هو إشارة في ذات النص.

إن الشعر الحديث إذن لا ينطق بما هو خارج النص، وإنما يخلق نسقاً خاصاً به على المتلقي أن يبحث عنه ابتداءً من التجاوب معه حتى يؤسس له البلاغة التي توافقه، ومتى لم يمكن ذلك لم يدر القارئ، ما يصنع بهذه النصوص التي تقدم له على أنها أشعار تبدو متنافرة مع ما عهده من أمر الشعر.

هذا الموقف الذي يقفه المتلقي من تعلق اللفظ باللفظ في القصيدة الحديثة هو عين الموقف الذي يقفه من ظاهرة الغموض فيه. وهي ظاهرة ضاربة بجذور بعيدة في الأشعار

الحديثة حتى غدت ملازمة لها بل أن الغموض ليبدو، من خلال الإفراط فيه، من المقاييس الأساسية التي تقاس بها الحداثة في الشعر. قال في ذلك أدونيس : «كل خلّاق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه (...) وبهذا يمكن أن نسمي المعاصرة حجاباً بين الخلاقين والقراء... الغموض قناع يخفي به القارئ، ضعف ثقافته وقصورها، وإصراره على تفهم ما تغيّر بذهنية لم تتغيّر»⁽²³⁾ بل إنه قد برزّ الغموض في الشعر الحديث على النحو التالي : «لم تعد هناك حقائق مطلقة ولا أشكال ثابتة وتبعاً لذلك لم يعد الشاعر العربي الحديث ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد يصدر عن معان جاهزة. وإنما أصبح يسأل ويبحث محاولاً أن يخلق معنى جديداً لعالمه الجديد. وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكاراً أو معاني، وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤياً»⁽²⁴⁾

وعندما يلتقى انتفاء الفكرة بالانقطاع عن المراجع الحقيقية أو المتوهمة يصبح الغموض أمراً معقداً فعلاً في الشعر الحديث.

فهذا الكلام المخلخل الهارب من نظام العالم إلى نظام الرؤيا والنازع إلى أن يحدث في ذاته مراجعة الذاتية المنطلقة من نفسه، إنما يعطي في نهاية الأمر نصاً مستمداً من احساس الشاعر بالاشياء لا من الاشياء ذاتها. وعندئذ تكون القراءة احساساً من المتلقي بالاشياء في النص لا تعرفاً او اكتشافاً لعلاقة النص بها. لكن هل يمكن للمتلقي أن يحل محل الشاعر في التواصل بهذا العالم الذي عليه، ليظفر به، أن يسهم في ابداعه ؟

الحق أن الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة لا يضمّنه شيء. لهذا الفينا الشعراء المنظرين كلما تحدثوا عن القراءة، يلونون بمفاهيم عتيقة من قبيل «التذوق والخبرة والممارسة» قبل الفهم والاكتشاف⁽²⁵⁾

ثم إن الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة قد أفضى، لعدم وضوح السبل فيه، إلى الأخذ بتعدد القراءات وانتفاء تعارضها، وهذا وإن كان دعاة الحداثة في الشعر قد افاضوا في امتداحه لأن قارئ الشعر الحديث، عندهم يكون كالآخذ من معين لا ينضب، أو لأن القراءة لا يمكن لها بأي حال من الاحوال أن تستنفد المقروء أو تستنزف

جميع طاقاته انما يفضي، عند التأمل، إلى ما يشبه التعطيل في تمييز قراءة عن قراءة ونص عن نص، وإذا انتفى التمييز تعطل الركن الاساسي الذي ينهض عليه الشعر والفن.

وفي سياق الدعوة إلى ضرورة الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة، حتى لا تقرأ نصوص الشعر الحديث بجمالية الشعر القديم، لاذ دعا هذا الشعر بالرمز فجعلوه سمة خاصة من سمات القصائد الحديثة وأفاضوا في المقارنة بينه وبين الاستعارة مثلاً وفتحوا الأبواب واسعة على عدم تضارب القراءات مهما تباعدت أو ناقض بعضها بعضاً. فإذا كان الرمز في ما يتحدد به هو المدلول المعيارى لكلمة من الكلمات وقد استحال دالاً لمدلول ثان هو الشيء الذي يرمز اليه، فانه، بهذا المعنى، لا ينطبق على منزلته في الشعر الحديث. ذلك ان الرمز في هذا الشعر كثيراً ما لا يتعدى نفسه إلى مدلول ثان معين من جهة، وكثيراً ما لا توجد امارات يمكن الاهتداء بها إلى هذا المدلول الثاني من جهة ثانية. فالانتقال من معنى إلى معنى آخر كثيراً ما لا يتقيد في الشعر الحديث، بشيء مما كانت تتقيد به الصور المجازية في بلاغة القول الشعري والكتابة.

وعدم التقيد هذا هو الذي يفتح القصائد الحديثة على القراءات التي لا تحد. ان الرمز في الشعر الحديث لا يستمد معناه الا من السياقات الخاصة التي يرد فيها، وهو، في القصيدة الواحدة يرد على أنماط متنوعة ومختلفة حتى أنه لا يكتسب صفة الرمز الا في كل نص على حدة أو في كل مقطع على حدة أحياناً. وعندما يكتسب الرمز صفة مرة فانه لا يحتفظ بها وانما يرد في القصيدة الواحدة أحياناً عارياً من صفة تلك. وإذا كان هذا فان الرمز لا يدرك الا من خلال البنية العامة التي تتكون منها القصيدة.

تبدو قراءة الشعر الحديث، مهما قلبنا النظر في النصوص النظرية التي تدعوه، فعلاً لازماً متحرراً من أي ضابط بل هي إلى الموقف الهارب من كل حد : اقرب منها إلى أي شيء آخر. وهي في نهاية المطاف تجربة ذاتية جداً مع نوع من النصوص الشعرية تحمل سمة الحداثة.

3 - تأثير الخطاب الشعري الحديث في المتلقي :

هل يمكن، والشعر الحديث على ما ذكرنا من بعض امره، ان نتحدث عن تأثير الخطاب الشعري الحديث في المتلقي ؟ فأي أثر ذلك سيوقعه في القاري، شعر يرفض ان

يتحدث عن العالم ليتحدث العالم، ويزور عن كل سياق خارج نفسه لينفلق على ذاته منكفئا على المرجع فيه حق تكون الكلمات اشياء فيه مثلما الاشياء في العالم اشياء، ويزهد في جل ما كان ينهض عليه الكلام الفني ابتداء بالمعاني وانتهاء بعطف القلوب على القيم بعد المرور بضروب من الصياغة والاخراج مشهورة بغرابتها في تجويد الكلام والبلوغ به منتهى الروعة والجلال ؟

ثم اي اثر لهذا الشعر في القارئ، والقارئ، العادي على الأقل، ينصرف عنه انصرافاً في حيرة منه وغربة عن الاسباب الداعية اليه، ذلك ان الشعر الحديث قد صحبته علاقة متأزمة جدا مع الغالبية الغالبة من القراء.

واذا كان القراء العاديون قد قابلوا الشعر الحديث بالاستيحاش منه لأنه خالف عادات لهم في التعامل مع النصوص التي ألفوها وألفوا ان تضرب منهم في الوجدان بجنور بعيدة، فإن اكثر الدعاة تحمسا للقصائد المحدثه سرعان ما ضاقوا ذرعاً بأن يضيق القراء بها ذرعاً فنحوا عليهم باللائمة واتهموهم بأصناف كثيرة من التهم، قالت خالدة سعيد : «القارئ» كسول، أعنى القارئ العربي خاصة، كسول ينام على حرير الامجاد والكشوف الماضية يرفع شعار «القناعة كنز»، واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري، ترعبه فكرة العودة إلى البدء إلى البراءة،⁽²⁶⁾ وعندما حاولت هذه الكاتبة تخطي السخط والانفعال إلى رصد الظواهر وتبين اسبابها انتهت إلى قولها: ان «ما يكتب حول الشعر سواء كان في الصحف والمجلات وفي الكتب والرسائل الجامعية يكشف مدى غربة القارئ الناقد عن النتاج الحديث، رغم توفر الحماسة المسبقة والنية الحسنة في معظم الحالات»⁽²⁷⁾ والسرف في ذلك، حسبها أن : «القارئ» عامة ولا سيما الاكاديمي، ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في احسن الاحوال، اي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماما نحويًا معجميًا، كما تهتم بالمناسبة والموضوع والبراعة في عرضه وتنميقه، وتغيب عن القارئ أوليات في التعامل مع الشعر والاثر الفني عامة⁽²⁸⁾

بين الشعر الحديث انن والقراء ضرب من القطيعة والطلاق متين لأن القارئ يهتم في النص بما يتعمد عليه النص ويرفضه رفضاً.

فه «الحدائث تشترط تبدل الحساسية الشعرية من خلال الرؤية للوجود والموجودات والعلائق بينها، ولم يكن غريباً في هذه الحال أن يتخلّى الشعر الحديث عن المعايير التقليدية للنحو والبلاغة والعروض، ويتوجه نحو مغامرة تأسيس لغة مضادة تفاجئ أو تصدم، ولكنها لا تصالح ولا تتواطأ. لغة تدمر معيار الذاكرة وترحل في خلجان الجسد وممنوع التاريخ والمجتمع. ومن ثم لا يكون التحول الشعري برانياً عابراً، أساسه الأسلوب، بل هو مواجهة الكتابة واستلقتها فيما هو مواجهة لمعنى الحياة والموت معاً»⁽²⁹⁾ اما القارئ، فإنه يقرأ اعتماداً على الأسلوب والفهم والافهام ويعتد بالجودة والقيمة.

كان من نتائج سوء التفاهم هذا بين القارئ والشعر الحديث أن ظل كل منهما في واقعه لا تمتد بينهما إلا جسور الريبة وسوء الظن والاتهام.

ومن هنا فإنه يعسر أن نتكلف حديثاً عن أثر لهذا الشعر في مستقبل لا يتعامل معه.

غير أن عزوف القارئ العادي عن الشعر الحديث قد فتح المجال للشعراء فقراً بعضهم أعمال بعض في محاولة جادة منهم لفك طوق الصد عن القصائد الحديثة. ومع أنه لا يعتقد بقول شاعر في شاعر فإن هذه القراءات التي ألفها شعراء الحدائث بعضهم في أعمال بعض أو في قصائد معينة من انتاجهم، قد تجسمت فيها بعض المعالم للتعامل مع الشعر الحديث.

وفي هذا السياق مثلاً قرأ أدونيس وغير أدونيس شعر بدر شاكر السياب وقرأت خالدة سعيد أشعار أنسي الحاج وحللت قصيدة «النهر والموت» للسياب وقصيدة «هذا هو اسمي» لأدونيس.

والذي يفرضي اليه النظر في القراءات التي خص بها الشعراء المنظرون أو النقاد المتحمسون للحدائث قصائد وأشعاراً تكاد تكون هي هي من المتن الشعري الحديث، أن البون بين النظرية والممارسة شاسع عندهم فعلاً. فبقدر ما كان المجهود التنظيري، وهو يبشر بالحدائث في الشعر ميلاً إلى التماسك والاقناع، لأن الطريق اليه كانت مهدة والآراء جاهزة، كانت الممارسة النقدية باهتة المعالم متى لم ترتد إلى الانطباعية السانجة أو تأخذ بالاسقاط الواضح.

بل ان ابرز ما يسيطر على هذه القراءات انما يتمثل في التحول إلى التنظير الخالص فيظل النص المقروء مناسبة لاستعراض الآراء المسوغة للحداثة، وهذا لا تكاد تخلو منه قراءة مما يعني عن اقامة البرهان عليه.

اما إذا حاول القارئ، الافلات من اسر اليسر التنظيري فانه كثيرا ما يعتمد الاستناد إلى هذا المفكر أو ذاك من المفكرين الغربيين في ادبهم او في نماذج منه، فيسوقون تلك حقائق يفهم على اصوائها النص او يدرك بسبب منها، قالت خالدة سعيد محدثة عن انسي الحاج: «ابرز ما يميز آثار أنسى الحاج... صراع متأزم بين الكشف والتمويه، أو بين اللغة واللا - لغة حتى ان القصيدة فيها لتبدو عذابا أكثر مما تبدو خلاصا. انها المخاض الذي لا ينتهي أو انها بحسب عبارة بول ريكور paul Ricoeur مشروع تدمير للذات⁽³⁰⁾ وتتواتر بعد هذا الكلام الاستشهادات بأقوال الاعلام الغربيين. وقالت محدثة عن قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»: تبدولي كلمة هيدغير «القصيدة لقاء» مناسبة جدا لتعريف هذه القصيدة وهذه القصيدة. لقاء في مناخ النور والجنون في لحظة متحركة، هي الحاضر في محرق هو اعماق الشاعر⁽³¹⁾ واذا خرج القارئ، من نطاق الالتصاق بالتنظير ورام ابتعادا عن الاسقاط البسيط، فان فعل القراءة عنده يغرق في المسائل ذاتها التي تهتم بها دراسة الشعر منذ بضعة عقود.

فمن جهة أولى تسعى قراءة الشعر الحديث إلى الاستفادة من المكاسب التي أحرزت عليها البنيوية وصاغت منها ذلك المنهج الذي يقوم على استقطاق النصوص الفنية بمساوماتها عما تشترك فيه مع غيرها من جنسها وتنفرد به عنها من امر ابنيته فتصفها الوصف الذي أفاد منه الدرس الادبي فوائده الجمّة. وفي هذا السياق يتنزل البحث في المقاطع التي تتكون منها القصائد، وفي الايقاع الذي يتنظم عبارتها، وفي ما يتعلق به اللفظ باللفظ من ألوان الصلوات بل ان الابحاث هنا كثيراً ما تلجأ إلى البلاغة والنحو مهما انكرتهما وادعت انها تتجاوزهما.

وذلك لان هذا المجهود الواصف انما يتغذى من النظريات اللسانية ويوظف مكاسبها في النفاذ إلى خصائص الكلام المختلف ببنيته عن عادي الكلام.

ومن جهة ثانية تسعى قراءة الشعر الحديث إلى الخروج عن المفاهيم القائمة بانكفاء الكلام الشعري على مراجعه في ذاته النصية واستغفائه بها، فطلب الخروج منه إلى غير وصله بالعامل الخارجي لأن الشعر يظل عندها، دائما لا يخبر عن العالم ولا يصوره، وإنما يمكن من ادراكه بانعكاس ذاته في الفضاء الذي يملؤه على الوعي. وعندئذ يشعر القارئ، بالقصيدة على أنها وجود قائم الذات تنتظمه علاقات خاصة به.

وبقدر ما يبدو الموقف الأول نازعا إلى الموضوعية بما يقبله الكلام فيه من إمكان الثبات والاقناع بوصف الأينية وصفا مفهوميا مما يتأتى للأذهان ويدرك بالتعلم والممارسة، يبدو الموقف الثاني ميلاً إلى الذاتية لا ضوابط فيه لاسترسال الكلام إلى حيث لا مجال للتثبت أو الاستدلال، وبالتالي فإن الموقف الثاني كثيراً ما يرتد إلى ما يشبه الرومانسية في التعامل مع النصوص.

قالت خالدة سعيد محدثة عن شعر أنسي الحاج : «في مثل هذه الواحات الجميلة، تستريح شاعرية أنسي الحاج.. وفي مثل هذه الواحات بل حتى في المقاطع التي تكشف عن أبعاد تجربته نجده يصل بالعبارة الشعرية إلى نهاية الشوط عابرا المسافة كلها بين النار والرماد، بين اللوعة وراحة ما بعد الصراخ»⁽³²⁾

وقالت محدثة عن قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» هذه القصيدة تمحو الحكمة وتبشر بالجنون، بالسؤال، بالمواقف العضوية، بالمواقف المبتكرة، بالمواقف المتجاوزة المتخطية الناقضة الراضة حدود العقل، أو حدود الصبر، وحدود القناعة والتروي، وحدود القيم والنظم وحدود المرئي المعروف وحدود اللغة، وحدود التراث والحب، وحدود الإيمان والدين»⁽³³⁾

وهذا كلام لعله جميل ولكنه بعيد كل البعد عن الدرس.

وبالتالي فإن اثر الخطاب الشعري الحديث في المتلقي لا يكاد يخرج عن نطاق إيجاد ضربين من العلاقة به، الأول علاقة بلغته يحكمها الوعي باللغة موضوعا للدرس والتأمل، والثاني علاقة خاصة للذات القارئة بالمقروء وقد تحول الكلم فيه إلى أشياء، وهذه العلاقة الثانية تبدو متحللة من أي ضابط.

ولعل موطن الوهن في التعامل مع الشعر الحديث انما يمكن في نسبية ما ينهض عليه من مفاهيم عندما اعتبر النسبي، مطلقاً. وليس أدل على ذلك من أن أكثر مفاهيمه ومبادئه انتشاراً وتعني مفهوم «الكلم المصغى» ومبدأ ضرورة الاقلاع عن السرد في الشعر انما هي عند التأمل مفاهيم ومبادئ أنية أبعد ما تكون عن الشمول.

بل ان بعضها خاطيء اصلاً اذ كيف نقابل بين السرد والشعر، بين جنس من أجناس الكلام ومجرد طريقة في التناول أو أسلوب من الأساليب. فالسرد كائن في أجناس عدة من أجناس الكلام بما في ذلك الشعر نفسه. فكيف نقابل بينه وبين الشعر؟ والذي يقال في هذا الخلط بين السرد والشعر يمكن ان يقال في الخلط بين اشياء اخرى كثيرة الا اذا افضى الافراط في التمرد إلى الغاء كل شيء ونفيه بما في ذلك وظيفة الشعر ذاتها. ولا جدال في ان له وظيفة ما ينهض بها من دون سائر الكلام. فالذهاب إلى ما ذهبت اليه خالدة سعيد في حديثها عن قصيدة أدونيس هذا هو اسمي من أنها «انتقال الشاعر من موقف الواصف إلى موقف الفاعل الكاشف المغير. بهذا يمارس الشاعر دوره الحقيقي اي يصير ضمير الجماهير وناقل الشرارة المضيفة المغيرة الخالقة يبلور اشواق الانسان حتى تكون بعد في قرارة الحلم، يوسع مكتسبات الخيال في ارض المجهول : يوسع أبعاد العقل بما يضمه اليه من أصقاع الحلم واللاوعي»⁽³⁴⁾ يبقى السؤال كيف ينهض الشاعر بكل هذا قائماً في الانهتان معلقاً !!

الهوامش

- (1) في المؤلفات النقدية تردد واضح بين اطلاق تسمية «الحديث» و المعاصر» و «الجديد» على الشعر الذي ابتدأ انتاجه مع ما يعرف بعصر النهضة شاهداً كثيراً من التحولات أقضت به إلى الحداثة... ومع أننا نرى الحاجة أكيدة إلى التدقيق في المصطلحات، فإننا نعني بالحديث ذلك الشعر الذي يرغب أصحابه في وصله بالحداثة الشعرية من حيث هي اختلاف جوهري عن أشعار العهود السابقة.
- (2) من ذلك مثلاً أن دعاة الشعر الحديث قد اکتروا، نسبياً، من الرجوع إلى أبي تمام حتى عدوه من الأمثلة التي تتجسم فيها بعض الخصائص المميزة للحداثة. ذكره السياب وأدونيس في أكثر من موطن من أعمالهم.
- (3) لمزيد التعرف إلى هذه الحركة يمكن الرجوع إلى الكتاب التالي:
Dominique Combe, Poésie et récit,, une rhétorique des genres, Pris
1989, José .corti: Chap I
- (4) - Paul Viléry: Deuvres, Gallimard, La Pléi de Paris 1957 et 1960, P685
- (5) زمن الشعر بيروت 1983 ط. ثالثة دار العودة ص10
- (6) المرجع نفسه ص17-18 ثم ص149
- (7) حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت 1982 ط ثانية دار
العودة ص92
- (8) المرجع نفسه ص15
- (9) المرجع نفسه ص22-23
- (10) أكثر الشواهد اللاحقة اعتمدنا فيها على المراجع التالية: - La Michel Collot:
- Claude - orizon Paris 1989 PUF Poésie moderne et la structure d
infini, Paris 1983. Gallimard Royet - jourmond: les objets contiennen
espace Paris 1967. P. kaufmann: l
invisible, Paris 1964. A. Merleau - Ponty: le visible et l Vrin
Gallimard.

- (11) زمن الشعر ص10
- (12) المرجع نفسه ص20
- (13) المرجع نفسه ص43
- (14) الثابت والمتحول ج3 صدمة الحداثة بيروت 1978، دار العودة ص146
- (15) حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، بيروت - لبنان،
الدار البيضاء - المغرب 1988، ص 24
- (16) زمن الشعر ص72
- (17) المرجع نفسه ص165
- (18) المرجع نفسه ص74
- (19) المرجع نفسه ص23
- (20) المرجع نفسه ص166
- (21) المرجع نفسه ص 171
- (22) حركية الإبداع في 94
- (23) زمن الشعر ص 280
- (24) المرجع نفسه ص278
- (25) المرجع نفسه ص163
- (26) حركية الإبداع ص94
- (27) المرجع نفسه ص57
- (28) المرجع نفسه الموطن نفسه.
- (29) محمد بنيس حداثة السؤال ص 187
- (30) حركية الإبداع ص79
- (31) المرجع نفسه ص98
- (32) المرجع نفسه ص84
- (33) المرجع نفسه ص97
- (34) المرجع نفسه ص92

التعقيبات والمناقشات

شكرا للاستاذ الدكتور حسين الواد على هذا الحديث الفكري الرصين، وامامي ورقة من الاستاذ مدير الندوة الاستاذ عبدالعزيز السريع تقول «الوقت ادركنا» وقد قراتها لأول وهلة: الوقت ادركنا!! فأرجو أن نختصر كالندوة السابقة من عدد المعقبين، والكلمة للاستاذ الدكتور منصور الحازمي، فليفضل..

د. منصور الحازمي

هي ملاحظة في الواقع بسيطة ربما كانت على ورقة الصديق الدكتور صلاح فضل، والدكتور حسين الواد في الواقع رد على كثير مما كنت سأقوله، ولكنني سأقول أيضا بعض الأشياء البسيطة. يقول الدكتور فضل: إنه لا بد من إعادة تأهيل القارئ، وتدريب ذايقته على معطيات الايقاع الخفي والكثافة العالية والتشنت الدلالي الباهظ مما لم يتعود عليه في أنماط الشعر التقليدية، وطبعاً هذه نقطة مهمة جداً ركز عليها الدكتور صلاح فضل، واعتقد أن هذا الكلام كثيراً ما سمعناه من الحداثيين نقاداً ومبدعين كي يبرروا عزوف السواد الأعظم من القراء العرب عن القصيدة الحداثية الجديدة واستساغتها وتذوقها.

وهذه محنة جديدة، أقول هذه محنة جديدة تضاف الى محننا الكثيرة التي نعانيها في هذا العصر، وأظن أنه من الصعوبة بمكان فتح (معسكرات للتدريب والتأهيل) في كافة أقطار العالم العربي من أجل فهم القصيدة الجديدة وتذوقها، لأن ذلك يكلف مبالغ طائلة ويقسر الناس على ابتلاع شيء لا يحبونه، ويصرفهم عن معاركهم الحقيقية مع التنمية والتخلف والغزو الاجنبي. ومن المؤكد أن إعادة التأهيل هذه لا تنبغي أن توجه إلى عامة القراء فحسب، بل ينبغي أن تشمل أيضاً مدرسي الأدب والبلاغة في اقسام اللغة العربية في الجامعات العربية، وكذلك مدرسي هذه المواد في المدارس الابتدائية والثانوية، وقد اصاب الباحث موضع الداء حين استشهد بالدكتور إحسان عباس الذي يقول: إن المدرسة هي العدو الأول للشعر العربي المعاصر، ولكن لماذا لا نعيد تأهيل المبدعين بدلا من إعادة تأهيل القراء والمتلقين؟ فإذا ما استثنينا القلة من هؤلاء المبدعين وجدنا أن معظمهم يحتاج

إلى إعادة تأهيل في النحو والصرف والعروض والاملاء وأخشى أن يكون النقاد الحداثيون قد شغلوا بالتنتظير والتفسير والسمجة عن اكتشاف الداء الحقيقي لأزمة الشعر المعاصر، أخشى أن يكونوا قد ساعدوا على تخريب الشعر من حيث لا يعلمون أو يعلمون. وشكرا..

الدكتور جابر عصفور

بإيجاز شبه تلغرافي، وبعد تسجيل الإعجاب بالورقتين بالقطع، أولا: يبدو أننا في حاجة إلى أن نؤسس علما ولا نفرق في أيديولوجيا، نحن نتحدث عن مطلقات على سبيل الدفاع وعلى سبيل الهجوم، الكثيرون يهاجمون الحداثة، والكثيرون يدافعون عن الحداثة، وآخرهم الصديق الدكتور منصور الحازمي تحدث عن نقاد الحداثة، ولكن السؤال الذي يظل بحاجة إلى اجابة وترو: أي حداثة يا سادة؟ لم تعد المسألة تقبل مطلقات أو تعميمات، ما كان يقال في الخمسينات لم يعد يجوز في منطق العلم أن يقال الآن، وعندما يكتب مؤلف غربي عن الحداثة فهو يتحدث - أحيانا - عن حداثات بقر عدد الحداثيين، لانريد أن نصل إلى هذه الدرجة، لكن على الأقل فلنحدد الحداثة التي نقصدها ابتداءً ولا نزيد الامر أيديولوجيا أي وعيا زائفاً، وما يقال عن الحداثة لابد أن يقال عن هذا المطلق الجديد الذي بدأنا نستمع إليه وهو المتلقي. نتحدثون عن علاقة القصيدة الجديدة - وكلمة الجديدة مطلق أيضا - بالمتلقي، لكن أي متلق؟ المؤكد أن الدكتور منصور الحازمي عندما يستمع إلى أدونيس سوف يستجيب إليه استجابة مختلفة عن الاستجابة التي سوف يستجيب بها الطبيب صالح، أو التي سوف يستجيب بها كمال أبو ديب، أو التي يستجيب بها الشيخ محمد متولي الشعراوي، أو حتى الشيخ بن باز، فعن أي متلق نتحدث؟ ما تعلمناه من دراسة التلقي أننا ينبغي أن ندخل في مناطق تجريبية: نصف المتلقين... مجموعات القراء... ثقافتهم... إلى آخره... أما إذا ظللنا نتحدث عن مطلق بعنوان (المتلقي) فسوف يؤدي هذا إلى مزيد من الأيديولوجيا أي (الوعي الزائف) وما يقال عن المتلقي لابد أن يقال بالضرورة عن القراءة، ومن ثم فلتكن هذه الكلمة صرخة من واحد يتحدث إلى نفسه بالقدر الذي يتحدث إلى أقرانه بصوت مرتفع، ويفكر معهم بصوت عال، ويتساءل أما أن الألوان أن نكف عن لغة المطلقات وندخل إلى منطقة المتعين الملموس، عندئذ يمكن أن تتحول الخصومة

- اذا كانت هناك اصلا خصوصية - الى شيء منتج ايجابي، ويتحول هذه الندوات - اذا كان لها من ضرورة - الى ملتقيات لتعميق العلم، وتأسيس العلم، وتأسيس لغة للمستقبل وليس لغة للماضي. وشكرا.

الاستاذ الطيب صالح

أنا أتحدث عن الحداثة كما وصفها إخواننا الدكاترة الأجلاء: الدكتور محمد الطرابلسي ومحمد عبدالمطلب، وصلاح فضل، وحسين الواد، وأنا أيضا لي ملاحظات ساذجة كما يقول صديقنا العزيز الدكتور منصور الحازمي، وهو ولعي أنا أيضا لسنا تماما سذجا، أنا أيضا لفتت نظري عبارة الدكتور صلاح في إعادة تأهيل المتلقي، السؤال هو: لماذا يضع المتلقي وقته؟ خصوصا المتلقي مثلنا، نحن لسنا جهلاء فنحن نقرا الشعر الانجليزي وبعض الفرنسيين وهكذا، فنحن لسنا جهلاء، فإذا اتعبني هذا الشعر فلماذا أضيع وقتي فيه؟ خصوصا أن الشعر العربي شعر عظيم من أعظم ما أنتجته الانسانية، فلماذا أضيع وقتي في إعادة تأهيل نفسي من أجل الفهم؟ النتيجة المنطقية لهذا الوصف الدقيق الذي وصفه من قبل الدكتور محمد عبدالمطلب وإخواننا زادوا إليه لهذه الحركة الماسونية الدينية التي لها طقوس خاصة ورموز خاصة، إنهم لا يحتاجون أناسا، لا يريدون متلقيا، هؤلاء ناس مؤمنون وهم راضون بما يمارسون من طقوس، النتيجة المنطقية هي إلغاء المتلقي، وعلينا أن نذكر ما قاله الدكتور نديم نعيمة هذا الصباح في كلمته الجميلة: أننا أناس لنا نظرة مختلفة للكون لماذا نريد أن نعمل حكاية (Summer sold).

الجديد الذي على الرأس والعين نشاط جميل كويس، لكن أنتم تقولون وأنتم علماء بأن الناس مش فاهمينه لأن الناس ذائقتهم ما تدريت على هذا. أنا يخطر في بالي الاخوان في فرنسا بالذات الذين انصرفوا إلى هذا. عندهم في تراثهم عنصر اللعب، كل فترة نجد ناسا يلعبون مع تراثهم، مشكلتنا دائما نأخذ لعب الآخرين مأخذ الجد وننفق فيه وقتا، بعد ذلك هؤلاء الاخوان قد يتركونه ويتركوننا كما يقول الانجليز Holding The Baby نمسك الطفل، والطفل أهله تركوه، هذا الهوس بالحداثة أيضا عندي في هذا العصر، أنا لا أعرف عند الانجليز هوسا بوجوب أن يعمل تجديدا في الشعر، كل قرن يأتي له واحد مجدد، وليس كل واحد له المؤهلات لأن يكون مجددا مجرد أنه يكسر النحو والصرف..

الخ، ثم يقولون لنا هذا الشعر جيد وانتم لم تفهموه، وانتم تتدربون على - يضحك - تذوقه.

التجديد كما أفهمه عند هؤلاء القوم ونحن نترسم خطاهم أحيانا دون حكمة هو العثور على كشوفات جديدة في المعنى تطوع لها اللغة القديمة وليس بواسطة تكسير هذه اللغة أو إلغائها، ولكن بتوسيع حدودها إلى أقصى درجات احتمالها. وشكرا سيدي الرئيس.

عزت خطاب

بسم الله الرحمن الرحيم، الواقع كلمتي قصيرة عن هذا الموضوع، أريد أولا أن أقول إن المشكلة أو المعضلة مع الشعر الحداثي أو الخوف من الشعر الحداثي - كما وصفته مؤلفة أمريكية قرأت كتابها منذ وقت قريب - ظاهرة ليست موجودة فقط في عالمنا النامي أو المتخلف وإنما أيضا موجودة في عالمهم أيضا، ولكنهم يحاولون وحاولوا بمختلف الوسائل أن يديروا أو يؤهلوا المتلقين من المدارس الابتدائية حيث تجد هناك كثيرا من الكتب المكتوبة لمحاولة تدريب هذه الذائقة على فهم الأدب الحديث. وليس الشعر فقط وإنما الأدب الحديث كله، المشكلة لدينا لها وجه آخر الدكتور صلاح فضل الواقع أسف انه لم يصلني البحث ولكني من تلخيصه الجميل الجيد لموضوعه لاحظت أنه فرق أو قال أن هناك - وأرجو أن أكون فهمته بصنق - لدينا كثيرا من كبار الشعراء - وضع كبار بين شولتين - ولدينا قلة من المسرحيين، ولدينا كثرة من المتلقين، وهناك في مجال القصة والسرد لدينا توازن، إذا كانت هذه المعادلة صحيحة فانا أطلب من الدكتور صلاح فضل أن يعرف ماذا يقصد بكلمة (كبار الشعراء)؟ هل لدينا كبار شعراء؟ هل لدينا ما يسميه الإنجليز Magor Poetes في أيامنا هذه من هم؟ من هم كبار شعراء الحداثة؟ أنا أتصور لو عرفنا من هم كبار شعراء الحداثة وأضع هذه بين أقواس - لترسم الناس خطى هؤلاء الكبار ولعرفوا من أسرار هذه الحداثة ما يجعل أولا المبدعين الذين يقلدونهم يترسمون هذه الخطى، وما يجعل المتلقين أمثالنا أن نعرف كيف نقرا هؤلاء الكبار؟

ولكن مشكلتنا كما أتصورها أنه - بكل أسف - ليس لدينا كبار من الشعراء فيما يسمى بهذه الحداثة أو الحداثات التي تفضل وذكرها الدكتور جابر عصفور. من هم كبار

الشعراء؟ لا يكفي أن نقول حدثاء، ولا يكفي أن نقول جماليات الحدثاء، إذا لم نجد ما أمامنا في مثال.. هذا شيء. النقطة الثانية أنا اعتقد أن كبار الشعراء ليسوا فقط لهم علاقة بعصر دون عصر.. كبار الشعراء موجودون دائماً، وهم كبار دائماً وإلا إذا قلنا أن لدينا حدثاء الآن ولدينا كبار من الشعراء، إذن ماذا نصنع بكبار الشعراء الذين مازلنا ندرسهم ونستمع بشعرهم في أدبنا العربي؟ كما تعلمون أكثر مني، لدينا المتنبي وأبو العلاء المعري ولدينا شعراء الجاهلية، وفي الآداب الأخرى لديهم مثل ما لدينا كيف نفسر استمقاء¹ شاعر كبير مثل شكسبير أو ملتون، أو بشعراء رومانسيين كما كنا نتحدث أو بالشاببي مثلاً، كيف نفسر استمقاءنا بهذا الشاعر العظيم الذي نحتفي به في هذه الندوة، وهو لا يكتب بالطريقة التي يدعو إليها دعاة الحدثاء، أنا أتصور في كلمة واحدة أنه يجب أن يكون هناك حد أدنى للتواصل بين الشاعر والمتلقي، الشاعر يجب أن يجتذب المتلقي بهذا الحد الأدنى، والا - في رأيي - لا يصيب شاعراً كبيراً ولا صغيراً. وشكراً.

الأستاذ كمال عمران

أريد أن أشير إلى مسألتين: الإشكالية الأولى تتعلق بالمبدع، لأن شعر الحدثاء أو شعراء الحدثاء، هذا المفهوم يحتاج إلى تحديد حتى لا يبقى مفتوحاً مطلقاً. والمفهوم الثاني الذي أريد أن أؤكد به بإيجاز وهو ما وجدت له صدق في العمل الذي قدمه الصديق حسين الواد، إذ تعرض إلى جانب - في نظري - هو هذا الجانب الفلسفي الذي يحدد جانباً من المتلقي، وهو المتلقي الذي يعزف عن شعر الحدثاء إذا حددنا - كما قلنا - المفهوم وضبطنا من شاعر الحدثاء؟ فإن الأزمة التي يمكن أن نتصور بين المتلقي والمبدع في هذا السياق هي عميقة وفلسفية، بل إنها حضارية ثقافية أيضاً، لأنني أذهب إلى أن الحدثاء إذا فهمناهم في معناها الدقيق الإصطلاحي الذي يجعل الإبداع تاجاً لمنظومة كاملة في الحياة الاجتماعية بكل مراتبها، فإن عصرنا قضاه وقدره حدثاء، والعزوف عنها أي عزوف المتلقي عن شعر حدثائنا محدّد هو في الحقيقة عزوف - لكي أقول بإيجاز - هو عزوف عن روح العصر، روح عصر لها في ذاتنا العربية وفي تراثنا حضور، على ألا يكون هذا الحضور عبثاً بل حافزاً يحررنا حتى ننتج ما به نكون نحن في عصر نحتاج فيه إلى أن نكون نحن، لأننا إذا قلبنا النظر في الشعر القديم مهما كانت الأغراض ومهما كانت

التيارات فإن هذا الشعر القديم كان يصدر عن منظومة معرفية فكرية فلسفية مهما اجتهدنا في الاعتزاز بها في الثقافة القديمة فإننا لا نجد لها صدق في العصر الحديث، وهذا جانب فلسفي لعله يكشف عن هذه المسألة التي لا تبقى مسألة إبداع وتلق في مستوى الشعر فقط بل في مستوى العصر الذي نعيش، فإن شئنا أن نعيشه بالجمالية التي يفرضها فإن ذلك يكشف عن هذه الأزمة في إطار معرفي، ثقافي، حضاري، فلسفي. وشكرا.

الدكتور إبراهيم السعافين

لفتني في بحث الأخ الدكتور صلاح فضل الحديث في حاجات التلقي.. كلامه عن الحاجة إلى الفهم، واستعاض عن هذا المفهوم إلى الحاجة إلى الإدراك، لكن في ظني ظل مفهوم كل من الفهم والإدراك عندي غامضا، وهذا الغموض يأتي من قضية العلاقة بين تعدد القراءات والفهم، فنظل في حاجة إلى معرفة ماذا نعني بالفهم؟ هل نريد من القصيدة أن توصلنا إلى معنى معين؟ أو إلى فهم معين أو أن القصيدة لا يطلب منها التوصيل أو الوصول إلى معنى يعني إذا حاولنا أن نقابل بين ما يسمى بالشفيرة والرسالة، وأن نعرف أن القصيدة ليس مطلوبا منها أن توصل إلى معنى معين، فعند ذلك لا أدري ما المقصود بالفهم، هل الفهم هو الوصول إلى معنى معين؟ أو أن يظل القارئ ضمن شبكة العلاقات اللغوية، ضمن «الكود» ويكتفي بذلك، وهذه القضية تستتبع قضية أخرى هي العلاقة بين التنظير والإبداع فعلى سبيل المثال (أدونيس) في تنظيره النقدي ينفي الرسالة تماما، أو على الأقل في بعض كتبه الأولى ينفي الرسالة ولا يطلب إلا أن يعيش الإنسان ضمن الشيفرة اللغوية أو «الكود» ولكن - في تصوري - أن هناك تناقضا واضحا بين إبداع أدونيس وبين تنظيره النقدي، إذا قرأنا شعره فأننا نصور أنه يمتلك رؤية عامة، إذا امتك القارئ، هذه العدة أو التأهيل الذي سماه أو الذي أشار إليه الدكتور منصور الحازمي فيمكن أن نصل إلى معنى معين لأنه حريص جدا على المعنى - أي أدونيس - ولكنه في نظيره النقدي ينفي مثل هذا المعنى فظل المفهوم - كما أشرت - فيه شيء من الغموض، هل الإدراك والفهم المقصود به الوصول إلى المعنى؟ أو مجرد أن أعيش ضمن شبكة العلاقات اللغوية جماليا. وشكرا.

في الحقيقة هي ملاحظات بسيطة أود أن أطرحها، أولاً من حق هذه الندوات أن تحظى بالإشادة وأن توصف بنبل المقصد، فالشابي الذي عاش في وجدان الجماهير العربية من خلال «إرادة الحياة» بل من خلال بيتين من الشعر، يدل بذلك على مقدرة فذة في التعبير عن المستقبل في كل العصور، فالحياة معنى ممتد، وقد تأخرت محاولات التأليف عن شاعرية الشابي كثيراً كما تدل قراعتنا للبحوث التي قدمها باحثو هذه الندوات، فمنهم نعرف أن ديوان «أغاني الحياة» صدر ناقصاً وربما محرّفاً بعد رحيل الشابي بنحو عشرين عاماً، وهذا جحود مهما كان السبب فيه لأنه عطل بعض المعرفة بشاعرية الشابي، وعطل تسرب شاعريته في شاعرية أعقاب وخلفائه من شعراء العربية في كل أقطارها، وما أريده هو أن وجود مؤسسة البابطين هو السبب الحقيقي الذي جعل الاحتفال بالذكرى الستين يختلف عن الاحتفال بالذكرى الخمسين، وإلا لمر يوم الشابي مثل كل الأيام، فهذا شكر وتقدير لصنيع المؤسسة وما بذله صاحبها الكريم من جهد.

غير أنني أتساءل من الوجهة المنهجية الخالصة لماذا تنقسم موضوعات البحوث المقدمة إلى الندوة في محورين؟ أحدهما يخص الشابي مباشرة، والآخر يبحث في موضوعات شعرية عامة، لا نقول موضوعات حاضرة، لأن الشابي بشعره لا زال حاضراً بيننا، نقرأ في المحور الأول: الشابي متأثراً، الشابي مؤثراً، الشابي ناثراً، الشابي شاعراً، فهل غطت هذه العناوين كل ما ينبغي أن نعرفه عن الشابي، وكل ما ينبغي أن يعرفه المتلقي المعاصر والدارس الأدبي عن الشابي؟ المحور الثاني: الخطاب في الشعر العربي المعاصر، لا أريد أن أدخل في جدل حول المصطلح النقدي، وإن يخسر هذا العنوان شيئاً لو أنه في الشعر العربي المعاصر، أو قضايا الشعر العربي المعاصر، وليس هذا موضوعي الآن على الأقل، لكنني أتساءل: ألم يكن من الأوفق أن تدور موضوعات الخطاب في الشعر العربي المعاصر منبثقة من شعر الشابي نفسه فيكون هو البداية والمنطلق؟ إن لم يكن هو الموضوع في جملته وتفصيله. أحسب أن الشابي كان جديراً بأن يملأ جلسات هذه الندوة، وأن تتجه إليه جهود كافة الباحثين، ولو أن هذا حدث ربما كنا قد جنينا معرفة

أوفى بشاعرية الشابي، ورأيناه وقرأنا شعره في ضوء مناهج نقدية ومستويات من الدراسة مختلفة. وبعد فهذه مجرد رؤية أو رأي رأيت أن أعرضه على مجلس المؤسسة حين يفكر في موضوع جديد. شكراً.

الدكتور محيي الدين صبحي

إن الندوة زادتنا معرفة بملايسات الشابي، ولكنها لم تزيدنا معرفة بشعر الشابي، هذا صحيح. بالأمس تسأل الدكتور جابر عصفور: لماذا نقرأ الشابي إلى الآن؟ ولماذا نحتفل بذكراه ومآثره؟

الحقيقة هذا السؤال هام جداً، عندما يقول الشابي: «عذبة أنت كالطفولة كالأحلام»، وعندما يقول: «إذا الشعب يوماً أراد الحياة» هاتان القصيدتان كافيتان، والشاعر قد يخلده بيت من الشعر أحياناً والقصيدتان كافيتان لأن نجتمع من أجلهما، من أجل مشاعر غضة تتلقى الحياة، ومن أجل مشاعر ثائرة تريد أن تعيد تشكيل الحياة، في نظري هذه هي الحداثة، الاحتفال بالحياة الرسالة الحقيقية للشعر. والاحتفال بالحداثة هو غير النقل والترجمة وتعذيب القارئ، والقصيدة والتمحل وما أشبه. اليوم قال أحد الباحثين إن الشعراء يتجهون إلى المقبرة كالأفيال، هذا صحيح لأنه لم يعد هناك شخصيات متميزة، هذه أيضاً من منجزات الندوة، وهذا أيضاً دليل على عدم ضرورة الحداثة، لأن الباحثين - وخصوصاً بحث الدكتور الواد وهو بحث ممتاز - عندما أراد أن ينظر في شعر الحداثة، من كتب فيه؟ لم يجد غير أدونيس، وخالدة سعيدة، ومحمد بنيس وهو صديقهما هناك مسألة أو قضية مفتعلة بكل الموضوع، تجديد تراثا ووصله بما يسمى بالنقد الجديد قضية كافية، ليس من داع لكل هذا الإغراب. حين نخل الإعلام على الخط، وجاء مجموعة من الشباب وجدوا الرخص كلها متاحة أمامهم وقعنا في (مقبرة الأفيال)، فمعظم المسألة في نظري مفتعلة طرحها صحفيون وما أشبه، ولا يجوز نحن كنقاد ممارسين أن ننجر وراءها، ولا ضرورة للحداثة. وشكراً.

الدكتور محمد عبدالرحيم كافود

بسم الله الرحمن الرحيم، في الحقيقة سبقني الدكتور منصور الحازمي إلى بعض ما كنت أريد أن أطرحه، ولا أريد أن أكرر أيضاً ما قاله الإخوان عن ظاهرة الغموض وما

يعانيه أو ما يلاقيه القارىء، ولكن أعجب لتساؤل الدكتور حسين الواد وهو يؤكد على قضية الحداثة ثم بعد ذلك يجيب على هذا التساؤل، يجب ألا تتوقع أن تخرج من هذه القراءة بشيء، لا معنى، ولا صورة محددة ولا غير ذلك! ويتساءل الباحث «هل هناك امكانية للتأثير؟ لا، أنا أجيب عليك وأجاب عليك الكثير من الإخوة والزملاء، أنه لا أعتقد، لأن من خصائص الأدب التأثير، والتأثير كما نعرفه ويعرفه أساتذتنا الكرام هو التأثير، لأن العاطفة هي أساس هذا التأثير أو التقاء العاطفة بين المبدع وبين المتلقي، وأعتقد أن هذا الغموض، وهذا التعتيم الذي نجده في الشعر العربي، أو ما يطلق عليه بشعر الحداثة بعيد كل البعد عن هذه الناحية، وأفاض فيها الإخوة والزملاء. وأعتقد أيضا من تعليقات الإخوة أصحاب الحداثة في بعض التلميح أو الإيحاء بما أشار إليه أساتذتنا الدكتور جابر عصفور، وهو ما يقصده هؤلاء الإخوة من شعر الصفاة الذي يريدونه أو كما نستشفه من خلال قراءاتهم أن هذا الشعر لا يكتب لعامة الناس ولا يكتب للجمهور وهي قضية حملها الرمزيون، منذ عشرات السنين، وهم ينادون بشعر الصفاة، وأنهم لم يبالقوا ما بالغ به الحداثيون في الوقت الحاضر، ولكن أعتقد أن شعر الصفاة هذا أيضا انتهى، أو هذه القضية، أو هذا الشعار قد انتهى، وأعتقد لابد من إعادة النظر حقيقة، وأتمنى لو كانت هناك ندوة - يمكن اختلف هنا مع زميلتنا الدكتورة سعاد - وهو أن تكون هناك ندوة ويا حبذا لو مؤسسة الباطين اقترحت ندوة خاصة بقضية الحداثة أو التجديد والحداثة في الشعر العربي لوضع النقاط على الحروف، في هذا اليوم ومنذ الصباح أخذت الندوة اتجاها جديدا، لم تتع لي الفرصة في الصباح، وإن كنت قد طلبت الكلمة لأعقب على ما قاله الأخ الزميل الدكتور نديم نعيمة فيما يتصل بأنه لم يجد شعرا عربيا إلا عند المهجريين وعند شعراء الحداثة، وهذه قضية كانت بحاجة إلى طرح أو إلى نقاش من قبل الإخوة والزملاء أعتقد أنه فات وأوانها، ولكني أعتقد أنها قضية خطيرة جداً أن نلغي شعرنا العربي كله الحديث والقديم لأنه لا يوجد شعر عربي وإنما شعر بلسان عربي اللهم إلا شعر المهجريين والحداثيين.

وأنا أقول له لا، إن شعر الحداثيين، كما أشار الإخوة - وأنا لا أريد أن أزيد عليهم - ما هو إلا تقليد وتأثر بالشعر الأجنبي، أما المهجريون فالقلة القليلة منهم - يمكن أن أعدد منهم القروي - هم الذين عبروا أو كتبوا أو نظموا شعرا عربيا وما عداهم فعبروا عن عواطف خاصة، أو عن رؤى وأفكار.

وأيضا قضية الرؤية الخلاصية قضية غربية وليست من الشعر العربي وليست من الثقافة العربية، ونحن نعرف أبعادها، واعتقد أن هذه قضايا لا بد من أن توضع النقاط فيها على الحروف، أشار إليها أستاذنا الدكتور محيي الدين صبحي والدكتور الحازمي وهي بحاجة إلى إيضاح أكثر، لا أريد أن أطيل في هذا الموضوع، وأشكركم.

الدكتور محمد لطفي اليوسفي

أنا سأبدأ من حيث انتهى الأخ الدكتور جابر عصفور، وفي رأيي يجب أن نعترف، فالبحث الأول والبحث الثاني يتكاملان من حيث أن الأول يرسم مأزق الخطاب الحدائي في تعامله مع الشعر. أما البحث الثاني فإنه يحاول أن ينعتق - في رأيي - من هذا المأزق.

والتقي مع الدكتور جابر عصفور عندما تحدث عن هذه الاطلاقية في هذا الخطاب من جهة، من جهة ثانية أعتقد أن مسألة التعامل مع النص الشعري العربي الحديث تتم في أغلب الأحيان في خطاب الحداثة - على الأقل لدى نقاد الحداثة - تتم باستنساخ مقولات أو قوانين وقع استلالتها بالنظر في نص غربي بالأساس، ويتم بشكل ما تطبيقها عنوة، وقهراً واستبداداً على نص عربي، فيوهم النقد - في هذه الحالة - بأنه يكشف في حين أنه يحجب في الحقيقة.

ولذلك تتخذ القدامة من هذا المزلق وسيلة وتنتصر لنفسها وتثأر لنفسها، ومن حقها أن تثأر لنفسها. لكن الناظر، والمسألة في أحيان كثيرة يحسب أن أدونيس هو الحداثة أو اخطاء أدونيس هي الحداثة، كما لو أن أدونيس هو تشخيص للحداثة والحال أن الناظر - حتى - في ديوان أدونيس سيجد تعارضاً بين رغبات الشاعر ومنجزات الشعر، أو ما يقدر عليه الشعر في ديوان أدونيس وفي ديوان الشعر العربي المعاصر ثمة نصوص في غاية الوهن كثيراً ما تتخذ أمانة على وهن الشعر العربي الحديث، وكثيراً ما يتردى خطاب الحداثة، إذ إنه أيضاً واقع في دائرة السحر في تفخيمها، والحال - في رأيي أنا - أن التحديث الذي تم خلال هذا القرن لم يقم به النقاد ولا المنظرون العرب ولا الفلاسفة، أو على الأقل من لهم تفكير فلسفي، إنما قام به بعض المبدعين في تجديد علاقتنا باللغة من جهة، وتجديد العلاقة بالجسد واستكشاف القديم العربي، والناظر في ديوان الشعر العربي الحديث المطلوب حتفه الآن - لآلنا نعيش لحظة مأزق - سيجد أن النصوص المبدعة

هي التي أقامت علاقة خفية مع القديم العربي في اختلافه وتعدد، ومضت على درب استكشافه وإدراجه في الذات، وبالتالي لا سبيل إلى حديث عن قطع. إن العلاقة بين القديم والحديث علاقة تنامي في التغيرات والاختلاف ولعلني أستطيع أن أقول: إن النص الحديث في لحظات اندفاعه وقوته يمكن أن يصبح معبراً لاسترداد النص القديم. أرجو المذرة إن كنت قد تدخلت بهذا الشكل. ففي رأيي أن المسألة سؤال، جئنا جميعاً معنيين بالإجابات والمطلوب من الندوة أن تنقلنا إلى صياغة سؤال، فنطبق - فمثلاً قضية التلقي مطروحة في الغرب بالتأكيد - ولكن النص العربي الحديث ليست هذه مشكلته، أنا أعتقد أن النص يمضي في اتجاه معرفي خطير يمكن أن يقودنا إلى استرداد نواتنا واستكشاف قديمنا، ولكننا مع الأسف مازلنا في هذا الصراع بين القدماء وأنصارها والحداثة التي ننتصر إليها في أغلب الأحيان أيضاً من منظور إيديولوجي والحال على خطاب الحداثة أيضاً أن يشرع في مسالة نفسه لصياغة أسئلة جديدة مسئلة هذه المرة من صميم الثقافة العربية حتى تفي هذه الأسئلة بمتطلبات هذه الثقافة. وشكراً.

د. سالم عباس *

من حسنات هذه الندوة عنايتها البارزة بالمتلقي. النقاد جميعاً يقولون بأن هناك مشكلة فعلية في التلقي، وأن هناك حاجة ماسة للنظر في جوانب هذه المشكلة. ولا أدري لم تأخر نقادنا عن الاهتمام بالمتلقي الاهتمام الذي يستحق، هل كانوا ينتظرون ما ستنجبه المطابع الأجنبية عن نظرية «الاستقبال أو «التلقي»؟ ربما يكون هذا من الأمور التي دفعت هذه القضية إلى البروز. وعلى العموم ماداموا قد بدأوا الاهتمام فهذا خير، ونتمنى أن يستمر هذا الاهتمام من خلال نظر واقعي، وفحص موضوعي، لا أن نرجع إلى ما كنا نرده من هجاء للمتلقي - غير الحداثي - ومديح للمنشئ ونصه.

إن الإشكالية - كما أراها - نابعة من أمور أهمها: أن الشعراء يتسابقون في افتعال الحداثة، والنقاد المصاحبون لهم يخشون ألا يكونوا حداثيين إذا ما تخلوا عن مديحهم، والمتلقي في حيرة بين هؤلاء وهؤلاء. وإذا كان الشعراء غير ملمومين لأنهم - حين نحسن

* لم يتسن للمعقب قراءة تعقيبه خلال الندوة، فارتئياً أن تثبت في الكتاب مع من عقب من زملائه المشاركين فيها.

الظن بهم - أمراء الكلام يصرفونه أنى شأؤوا، فإن الملامة تقع على النقاد إذ عليهم أن يتخففوا من الخوف الزائف، ومن الاستلاب، وأن يؤدوا دورهم الحقيقي، فالشعر فن، والنقد علم.

واستاذنا الفاضل الدكتور صلاح فضل حدد احتياجات المتلقي العربي بأنها: الحاجة إلى الفهم، والعدل مع التراث، وحتمية إعادة التأهيل والكفاءة. وهي أمور فيما أرى - تكرر الهجاء المعهود للمتلقي - غير الحداثي - لأنه هو وحده: المحتاج إلى الفهم، حيث لا يفهم إلا الشعر الواضح، وهو الخاضع لتقاليد التراث بطريقة سلبية ومن منظور تراثي يحدد أفق توقعاته، وهو كذلك القاصر عن استيعاب إمكانات هذا الشعر الحداثي العظيم، ومن ثم يجب إعادة تأهيله.. وأرى أن مشكلة المتلقي العربي مع الشعر الحداثي المشكل - وأتحدث هنا عن لون معين من الحداثة، فهي حداثات، لانكر روعة بعضها - تزداد تفاقما بسبب الشاعر الحداثي، والناقد الحداثي، وليست نابعة في جوهرها من المتلقي فحسب، إذا أردنا بعض الإنصاف. ولقد أدرك الشعراء المبدعون هذه الحقيقة، وهذا ما نجده لدى محمود درويش وأحمد عبدالمعطي حجازي وغيرهما، إذ أحسوا أن اندفاعهم في أفق الإبداع لا يجب أن يقطع الصلة مع جمهور المتلقين الذين يصفهم حجازي بأنهم جمهور ذكي، بينما هم في حديث الدكتور صلاح متهمون بما ذكر من ضعف في الفهم، وخضوع سلبى للتراث، وقصور محجج للتأهيل. وإذا ما أضفنا إلى مقولات هؤلاء الشعراء حديث بعض النقاد أمثال شكري عياد وعبدالقادر القط ومحمود أمين العالم والكثير من الأكاديميين والدارسين أدركنا حقيقة هذه المشكلة، وزيف الاتهام الموجه للمتلقي. إن مشكلة التلقي لم توضع في إطارها أو سياقها الصحيح لأن جانباً كبيراً منها غير نابع من المتلقي نفسه، وإنما هو نابع في جوهره من مجموعة من الشعراء والنقاد الحداثيين. وأصبح واجبا أن نبحث أيضا في «احتياجات الشاعر الحداثي» و«احتياجات الناقد الحداثي».

رئيس الجلسة الدكتور عبدالقادر القط

شكرا. والآن أدعو الاستاذين الجليلين لمناقشة بعض ما جاء في هذه التعقيبات، ولنبدأ بالأستاذ الدكتور صلاح فضل.

في الواقع أنا سعيد بكل الإضافات والمناوشات والاختلافات التي أبديت كما ينبغي، ولكنني أريد أن أوضح عدة نقاط قصيرة وموجزة لأن الجلسة تصل إلى ذروتها وهي أطول جلسة في الدورة كلها واعتقد أننا لا ينبغي أن نرهقكم أكثر من ذلك.

النقطة الأولى هو أنه حدث لبس في المزج بين الحديث عن شعر الحداثة من ناحية والخطاب الشعري المعاصر من ناحية أخرى. أنا أفهم أن هناك تبايناً واضحاً لأن مصطلح (المعاصر) يشمل على الأقل الشعر العربي في خلال النصف الثاني من القرن العشرين ويشمل شخصيات يرفعون شعار الحداثة لكنهم هم الشعراء المعاصرون الذين يحيون بيننا ويصنعون هذه الفورة الانتاجية التي اتحدث عنها. أنا لا أشير إلى شعراء الحداثة، باعتبارهم الكبار، وهم الذين يمثلون الفورة الانتاجية، وإنما أشير على وجه التحديد للخطاب الشعري المعاصر ابتداء من شعراء قصيدة التفعيلة ابتداء من السياب والبياتي ونزار قباني ومحمود درويش وأدونيس حتى نصل إلى اليوم. وعندئذ إذا أخذنا هذا المشهد في شموله و كليته وهو الذي يقابل أو يمكن أن نعني به الخطاب الشعري المعاصر يمكن حقيقة أن نطمئن إلى أنه من الثراء والتعدد والتعبير عند قدرة الانسان العربي المبدع في الكشف والتجلي عن متغيراته واحساسه بالعالم المعاصر وموقفه منه بحيث لا يمكن لنا أن نعتبره كله موصلاً لمنازق، المنازق يتمثل في الموجة الأخيرة فحسب، لكن ما قبلها قد استطاع أن يصنع جمهوره، وكلنا من هذا الجمهور، وهو عريض ومطمئن إلى درجة كبيرة.

ما قيل عن صياغة المطلقات في الرفض والتناوب بين الحداثيين والقداميين اظن أن هذه الندوة على وجه التحديد قد تجاوزت ذلك لأننا بصدد التوصيف الدقيق الموضوعي للواقع وليس إطلاق التمنيات والرغبات، ليس بوسعنا أن نلغي الإنتاج الشعري المعاصر لأنه لا يروق لنا، وإنما علينا - بقدر الامكان - أن نسعى إلى فهمه ودرسه وتحليله والتعود على المتغيرات التي يحملها، لن نساق إلى تلك قسراً ولكن كلاً منا بمتابعته وبحسه، حسبه فقط أن يصبر قليلاً على قراءة النماذج قبل رفضها المسبق، ما أكاد أجزم به أن كثيراً من هذه النماذج إنما يحمل تنمية حقيقية للحساسية الجمالية العربية ووعياً أنياً

مبدعًا بالمتغيرات التي جدت عليها. وإذا كان - مثلاً - الأستاذ الطبيب صالح يقول إنني لست مجبراً على تحمل مشقة هذه القراءة فإن قرأه أنفسهم عندما صدموا بالمتغيرات الكبرى والجزرية والجميلة التي حدثت أسلوب السرد في الرواية العربية لم يكونوا مجبرين، لكنهم اندفعوا إلى ذلك بحبة وتقبل جميلين، وإلا - فبال تأكيد - ليس هناك قسر ولا ضغط ولا هجوم أو دفاع بقدر ما أتوقع أن الموقف يتمثل في التوصيف العلمي للظواهر التي يعانها الإبداع العربي المعاصر، ومحاولة تمثيل طريق المستقبل - الرفض والتحية والتفرد بأن هذا مآرجنا عليه وإسنا على استعداد لتغييره سيكون موقف أفراد وسيزول، لأن الأجيال الجديدة هي التي سوف تحل محلنا وسوف تكون أكثر قابلية لاستشراف أفق المستقبل ولتنمية الوعي الجمالي بالشعرية العربية. وبالتالي فكل ما أضيف من ملاحظات إنما هو - في حقيقة الأمر - إثراء للمنظور الذي حاولت أن أقدمه في اقتراح عدة مفاهيم لتخطي هذه الهوة التي تفصل المرحلة الأخيرة من الشعر المعاصر عن القراء، المراحل السابقة من الشعر المعاصر لم تعان من هذه الأزمة.

توضيح بسيط للذي طلبه الدكتور السعافين عن الفرق بين الفهم والإدراك، انني أتمثل أن البنية الشعرية المعقدة مؤلفة من مستويات كثيرة، وأن عملية تحديد المعنى إذا لم تكن داخلة في صلب القصد لأن عدم تحديد الموضوع مسألة جوهرية في شعر الموجة الأخيرة من الخطاب العربي المعاصر، فإن هناك وسائل أخرى لاستقبال هذا النص غير الإصرار على أن يتضمن رسالة لا يحتويها متمثلة في الفهم العقلي، التقبل مثلاً بالمتخيل، تقبل الإيقاعات الخفية، تقبل ما يمكن أن يمثل من عناصر تشير إلى رؤية وإن كانت مضطربة إلى حد ما، يمكن أن يدخل في مجال الإدراك حسب تصوري ولا يدخل في مجال الفهم. عموماً أعتقد أن الدعوة إلى أن تكون المحاور المخصصة لهذه الندوات قاصرة على موضوع مركزي دون الإطلال على القضايا الملحة والساخنة في النقد العربي المعاصر، يمكن أن نحرمانا - حقيقة - من أن نجتمع بين هاتين الرؤيتين في منظور واحد. أن نكرم ونبحث ونعايش شاعراً من الشعراء الذين صنعوا وعينا، وبين أن ندرك الواقع المحيط بنا ونحاول أن نتأمله بطريقة منطقية هادئة.

وأريد أن أضيف نقطة أخيرة وبسيطة وهي ممن يؤمنون بأن هذا التأهيل الذي سخر منه الدكتور الحازمي نحن بحاجة إليه لا لقراءة الشعر المعاصر فحسب، وإنما لقراءة

الشعر العربي القديم نفسه نحتاج إلى تأهيل أشق وأصعب من ذلك لأن إدراك الإشارات الثقافية الواردة فيه، وإدراك الأبعاد التي يرمي إليها، الفهم القريب للمعاني الأولية للآليات لا يمكن أن يحتوي أو يحتضن الدلالة الشعرية الحقيقية للنصوص العظمى في التاريخ الشعري، فهذا الجهد الذي أدعو إليه في عملية التلقي من أن يؤخذ الشعر بجدية ينطبق كما ينطبق على الشعر الحديث ينطبق أيضا على الشعر القديم لانه يحتاج حقيقة إلى إعادة تأهيل لقراءته وإعادة قراءاته، وإذا كان قد استشهد بكلام الدكتور إحسان عباس الذي أوردته من أن العدو الرئيسي القصيدة الحديثة هو المدرسة فلازلنا بحاجة إلى إعادة النظر بالفعل. كما تفعل كل الأمم في المناهج المدرسية لكي نوسع من دائرة منظورنا لرصيدنا الشعري القديم والحديث معا ولكي ندرب ذائقة طلابنا على أن يستمتعوا ويكتشفوا جماليات هذا الشعر، وحينئذ نكون قد قمنا بالواجب التربوي الحقيقي الذي يُنتدب البحث والدراسة والنقد في بعض جوانبه للقيام به. وشكرا.

رئيس الجلسة - الدكتور عبدالقادر القط شكراً. الرد الآن للأستاذ الدكتور حسين الواد.

الدكتور حسين الواد

شكراً سيدي الرئيس، وأبدأ بالثناء على ما استمعت إليه. في الواقع هي أصوات مختلفة وهذا شيء طبيعي، بل هو محبب، وكلمتي في الواقع أحب أن أنطلق فيها من ظاهرة لأننا نعرف أنه ليس من مجتمع سواء في القديم أو الحديث إلا وله شعر، نتيجة هذا أن الشعر ملازم للحياة، ضروري لعله ضرورة الخبز وما يحمي به الإنسان نفسه، السؤال هنا والمشكل هو أي وظيفة ينهض بها الشعر ليكون ضروريا؟ هو ضروري قائم بدوره سواء كان شعرا قديما أو حديثا، وبالتالي فأشعار الشعوب مختلفة في الزمن ومختلفة أيضاً في المساحة لكن كل شعب يتعامل مع شعره. في رأيي مهما تكون الآراء من الحداثة، لا اعتقد انه يحسن إلغاء هذه التجربة بل بالعكس المسألة لها جذور. نعرف أن الشعر الحديث يقيم كيانه على الغموض مثلاً، نعرف أن شاعرا كالمتنبي في كثير من أبياته الغامضة والتي لم تفهم حتى الآن وهي التي تصدى لها الشراح والدارسون كثيرا حتى أصبح الغموض - وهذا يقوله القدامى - أصبح محمداً، مثلما الوضوح محمداً مثلما المعنى محمداً. فبالتالي الشعر يؤثر بمظاهر عديدة وعديدة جداً، ومهمة الدارس لا أن

يأخذ موقفاً، - الدارس وليس الناقد - لأن الجمهور هو الذي سيصفي ونعرف في أي عصر من العصور قد كتب كثير من الشعراء، لكن الذين بقوا قلة، وبالتالي نحن لا نستطيع أن نخلق شعراء، لا يمكن للناقد أن يخلق شاعراً، يمكن للدارس أن يصل لكن بعد أن تتبناه وبالتالي - وهذا إيماناً بضرورة الاختلاف - في رأيي - لهؤلاء الشعراء أن يكتبوا ماشأوا وبعد ذلك تقع التصفية.

الذي يهمنا في تعاملنا مع هذا الشعر الحديث هو أن نتساءل عن الأسرار التي تؤهله لأن يقوم بالوظيفة التي يقوم بها الشعر، وقد قلت سابقاً: إنه ضروري وإن بدا هامشياً.

أكتفي بهذا لأن الوقت قد انتهى والملاحظات كثيرة، شكراً للجميع.

رئيس الجلسة - الدكتور عبدالقادر القط

شكراً لكل من اشترك في هذه الندوة من باحثين ومعقبين ومستمعين، وقد جاءت بحق ختاماً جميلاً لهذا الملتقى الثقافي الجليل، ونرجو أن نلتقي دائماً على خير في لقاءات تالية، ولكن قبل أن ينفض الاجتماع أرجو أن يتفضل الأستاذ المدير العام لهذه الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريع لإلقاء كلمة الختام.

الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة

شكراً سيدي الرئيس، وأود أن أعلن بأن الجلسة الختامية ستبدأ فوراً، وشكراً للرئاسة على هذه الإدارة الحكيمة، وعلى هذه الندوة الممتعة.



الجلسة الختامية

كلمة الأستاذ أحمد بن سودة

... بداية أزجي الشكر الجزيل لصاحب الندوة ومؤسسها الشاعر العربي الكويتي الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، أشكره أولاً على اختياره المغرب ومدينة فاس مكاناً للندوة الرابعة للمؤسسة الساطع صيتها والتي تحمل اسمه، وأشكره ثانياً على اختيار شاعر من المغرب العربي هو «أبو القاسم الشابي» موضوعاً للندوة الرابعة لجائزة الإبداع الشعري، وأشكره أخيراً على توجيهه الدعوة الكريمة لي، وأهنيء جمعية (فاس سايس) على امتداد واتساع نشاطها، ليشمل كل ما يتصل بالفكر ورسالته، والعلم ومكانته تأهيلاً وتجديداً للدور الحضاري الذي رصع جبين مدينة فاس منذ أكثر من ألف ومائتي سنة، أي منذ أن وضع مؤسسها ويانيتها المولى (إدريس الأزهر) حجرها الأساسي، ودعا في أول خطبة جمعة صلاها بها أن تكون وتبقى دار علم وفقه، فكانت دار علم وفقه تسطع أنوارها من جامعة القرويين، وكانت دار فن وجمال وإبداع محسوس يفتن الأبصار فيما تضمه البيوت والمساجد والزوايا من روائع تصبها في الحجر والجبس والخشب والنحاس المواهب الخلاقة قبل الأنامل، وفن وجمال وإبداع تستشفه الأذان، ويرشقه الوجدان رحيقاً ساحراً من الأنغام ويندبع الكلام من شعر وأهازيج وأمداح إلى غير ذلك مما حفلت به صحائف أيام هذه المدينة من ذكريات، وزخرت به كتب المؤرخين والرواة.

كلمتي هذه كلمة تحية، وأرجو أن لا يحملني جميل ظنكم أن تتوسموا أو تتوقعوا في طياتها ما يرقى بالتناول إلى سامق دوحة علمكم، وإنما في ثنايا هذه التحية عواطف تداعت بها ذكريات تتصل بموضوع ندوتكم ألا وهو الشعر، وتحديداً «أبو القاسم الشابي» محور ندوتكم الرابعة هذه. وتستحضر تلك العواطف والذكريات المتداعية منها الشاعر الكبير أبا القاسم الشابي، فأراه أمامي منذ ستين سنة، أي منذ وفاته في ريعان الشباب، كان ذلك في أواسط الثلاثينات، وكنت في ريعان الشباب وقوته الدافقة، أقرض الشعر وأترسم خطى فرسانه من عصر الجاهلية إلى عصر شوقي وحافظ والبارودي وطلانح شعراء المهجر.

كان الشعر ركنا من أركان المعرفة التي لا بد أن يتسلح به ويجيده ويحفظه من يتولى الخطابة في المساجد والفتوى ويتبوأ كراسي التدريس في جامعة القرويين، وبصفة خاصة كان علي أن أكون شاعرا لأن جميع أجدادي ممن تولوا تلك المهام وتوارثوها كانوا شعراء، ولكن بالنسبة لي كان لجبلي في تلك الحقبة من تاريخ الكفاح الوطني، فقد كان علينا أن نجد الشعر ونوظفه في إذكاء شعلة ذلك الكفاح، وأن نترك جانبا كل اغراض وموضوعات الشعر الأخرى من هجاء أو رثاء أو عتاب واستعطاف، وبالأحرى أن ننبد الغزل لنعبر عن ذواتنا وعن أفكارنا وعن هموم شعبنا من خلال غرض واحد وحيد ألا وهو شعر الحماسة هذا الغرض الذي كنا نجد في معانقته والتغني به دعما قويا لمعنوياتنا وحشدا زائرا لصلابتنا وصمودنا أمام محتل أراد بعد أن تمكن من أرضنا أن يتمكن من أنفسنا، وأن ينفذ الى مناعتنا الروحية والحضارية، وأن يجتل ارواحنا فنصبح بعد ذلك جنثا هامة ولكنها تمشي على الأرض بلا هوى، وكان أبو القاسم الشابي واحدا من الشعراء الذين كانت تصلنا آهاتهم وتخرق الحدود إلينا زفراتهم، وإذا كان للنقاد رأي في تحليل الحزن ودواعيه في شعر الشابي فإننا كنا نشعر في ذلك الوقت أن الحزن المتدفق في أشعاره كان مصدره الوحيد هو الضيم الذي أثقل قلب ذلك الشاعر الوطني وهو يرى ما آلت إليه حال أمته، وما حل بها من هوان سببه الاستعمار، كنا نردد قصائده - وقليلاً ما كان يصلنا منها آنذاك - بدافع هذا الشعور، وكان الشعر الوطني أداة من أدوات بناء ذلك السد العظيم من التضامن الذي ميز كفاح شعوب المغرب العربي وكما كنا نردد قصائد ابي القاسم الشابي ونتغنى بها وخاصة قصيدته التي مطلعها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

فقد كنا نحفظ ونردد ونتغنى بعشرات القصائد والأناشيد التي تذكى الحماس وتوطد العزم، وتدعم الصمود، سواء في التجمعات الشعبية العامة، وفي الخلايا التي هيأناها لتأهيل المناضلين وتأطيرهم، أو في الدروس التي تلقن للتلاميذ أو تلقى في المساجد لعموم الناس، فقد كان الشعر الحماسي حاضرا، وديوان الحماسة مستظهرا، وفرسان الشعر الحماسي وكانهم كانوا معنا مجندين في طلائع كتائب النضال ضد الاستعمار، من أمثال أبي فراس الحمداني بقصائده «الروميات» الحماسية التي كان يتوعد بها البيزنطيين الذين أسروه واقتادوه وقيده، فكان يصرخ في وجوههم:

ونحن اناس لا توسط بيننا لنا الصدر دون العالمين او القبر

كان شعر الحماسة والأناشيد الوطنية سلاحًا ماضيًا أشهرناه في وجه الاستعمار، واستسمحكم في تذكر واقعة شهدتها بنفسي، ففي سنة 1951 وبمدينة طنجة ثغر الجهاد ورباط المجاهدين، ويعد أن وقعت مع زعماء الحركة الوطنية في تلك السنة وتلك المدينة على الميثاق الذي وحدنا بمقتضاه صفوفنا كأحزاب متنافرة، كنت جالسًا ذات مساء بمقهى تسمى مقهى «باريس» بقلب المدينة، وكانت منتدى وملتقى لأقطاب الحركة الوطنية، مرت أمامنا مظاهرة صاخبة أغلب السائرين فيها من الشباب كانوا يرفعون فيها الاعلام الوطنية وصور الملك المجاهد محمد الخامس طيب الله ثراه، وكانوا يرددون بأصوات متناغمة الأناشيد الحماسية التي حفظتها الجماهير ومنها النشيد المعروف:

بلاد العُـزْبِ اوطاني
من الشام لبغـدان
ومن نجد إلى يمن
إلى مصر فـتطوان

للشاعر الفلسطيني المجاهد ابراهيم طوقان. كان الى جانبي فرنسي وبرتغالي اقتعدا كرسيين حول طاولة، فهتف الاول بالثاني: استعدوا للرحيل من هذه البلاد أيها الفرنسيون فإن المغاربة قد استعدوا لكم، ولعل الفرنسي أحس بالمهانة فخاطب رفيقه البرتغالي: أتظن أننا مثلكم أيها البرتغاليون هزمكم المغاربة في معركة وادي المخازن بالمناجل التي كانوا يجمعون بها حصاد حقولهم؟ فأجابه البرتغالي: نعم لقد هزموا جيشنا العتي بالمناجل، أما أنتم فسيهزمكم المغاربة بالأناشيد!!

نعم لقد كان البرتغالي محقا أو لعله كان باحثا في تاريخ الأدب العربي وأدرك قوة الدلالة التي يختزلها القول المعروف: إن الشعر هو ديوان العرب، كان الشعر العربي الفصيح، كما الشعر الذي نطلق عليه هنا الشعر الملحون، وكان الشعر باللهجات الوطنية من أمازيغية وريفية وشلحية، كل ذلك كان مرصودًا وموظفًا في المعركة التي خاضها المغرب لاسترجاع استقلاله واستعادة حريته بقيادة ملكه المجاهد محمد الخامس، وشرع في بناء دولته من جديد، الدولة التي كانت مدينة فاس أول عاصمة شيدت لها.

وما هو المغرب المستقل الحر المتقدم بخطى ثابتة إلى غده ومستقبله يعطي القواعد التي انبنى عليها وهي الاسلام ديناً ورسالة وحضارة، والعربية لغة وهوية وانتماء، يزكي ذلك ويثبت قانده ويأنيه جلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله، هذا الملك المسلم العربي جنائاً وإساناً، الملك القارئ، المفكر المبدع الأديب، الملك الذي قلما تخلو خطبة من خطبه من حكمة يتضمنها بيت شعر، أو من شعر يوقظ الحكمة ويجليها.

مرة أخرى أضف صوتي الى صوت اخوانكم من الذين استقبلوكم ورحبوا بكم في بلدكم المغرب بلد الحماسة والشجاعة والجمال والاخوة، بلد القصائد المنثورة في جباله وسهوله ووديانه واحداق فتيانه وفتياته. اشكركم واتمنى لكم مقاما طيبا مباركا والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

□ رئيس الجلسة الأستاذ عبدالعزيز السريع □

شكرا لمعالي الأستاذ أحمد بن سودة، ولن ألقى هذه الكلمة الطيبة، والآن الكلمة للجمعية التي احتضنت هذه التظاهرة وساندها جمعية «فاس سايس» يليها سعادة الأستاذ محمد القباج رئيس الجمعية.

□ الأستاذ محمد القباج - رئيس جمعية فاس سايس □

بسم الله الرحمن الرحيم.. السيد الوالي.. السيد العامل.. السيد رئيس المجموعة الحضارية.. الأستاذ الكبير عبدالعزيز سعود البابطين.. إخواني.. أخواتي..

بعد قليل سيسدل الستار على أشغال هذه التظاهرة الكبرى، ولقد سجلنا بمداد الفخر والاعتزاز حضور هذه النخبة من اعلام الفكر العربي، وبهذه المناسبة الكريمة يسعدني أن اتقدم باسم جمعية «فاس سايس» بخالص شكري وامتناني وتقديري للسادة الأدياء الأجلاء الذين شرفوا هذه الندوة وشرفوا فاس العالمة بحضورهم ومشاركاتهم العلمية المتميزة والتي ستردد صداها في وجدان ذاكرة فاس على امتداد الزمن.

إن الوجه المضيء الذي ميز هذه الندوة والجهود الجبارة التي بذلت لإنجاحها يحتم علينا تقديم الشكر والعرفان لرجال السلطة وكل المصالح التي ساهمت في بلورة هذا

النجاح، كما أشيد بكفاءة اللجنة المنظمة التي استمدت عونها من توجيهات وإرشادات الأخ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، فباسمكم جميعا نحيه تحية تقدير وأعجاب، ونشكره جزيل الشكر، ونتمنى أن تشكل هذه التظاهرة فاتحة عهد من التعاون الثقافي بيننا، كما أغتنم هذه المناسبة السعيدة لأتقدم بأسمى آيات الولاء والاخلاص لمولانا أمير المؤمنين الحسن الثاني - نصره الله - راعي الأدب والأدباء الذي خص هذه الندوة برعايته السامية، وشرفها برئاسة ولي عهده لها، وأعلمكم أن مكتب الجمعية قد قرر بالاجماع اختيار الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين كعضو شرفي لجمعية فاس سايس... وهذه ورقة العضوية للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين.

«يقدم الأستاذ القباچ ورقة العضوية للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، فيقبلها شاكرًا»..

الأستاذ محمد القباچ والسلام عليكم، ورجوع طيب، وفاس ترحب بكم في أي وقت، وستكون سعيدة باستقبالكم في أي وقت... شكرا لكم.

الأستاذ عبدالعزيز السريع

والآن يأتي دور «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» ليلقي كلمتها رئيس مجلس الأمناء الأخ الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الأمناء

بسم الله الرحمن الرحيم.. في الواقع ليس لدي ما أقوله إلا الشكر الكبير والامتنان الوافر لإخواني المثقفين العرب الذين حضروا هذه الندوة، وتجهشوا عناء السفر.

بالأمس شكرنا جميعنا جلالة الملك الحسن الثاني - نصره الله - وسعدنا بحضور ولي العهد - أطال الله عمره - واليوم يسعدني باسمكم جميعا أن أشكر السيد الوالي ممثلاً لكل الفعاليات الرسمية في مدينة «فاس» حيث استقبلونا هذا الاستقبال الرائع، سواء الرسميين أو الشعب في مدينة فاس الذين لاقونا في الشارع بالابتسامة الرائعة والسعادة الكبيرة.

يسرني ويشرفني قبول هذه المكرمة الكبيرة من جمعية فاس سايس، ويسعدني بنفس الوقت أن أقدم باسمكم جميعاً - لأنني أحس داخل نفسي بأن الزميلة لجائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وهي «بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا» أحس بأن زميلة الجائزة تلح علي بتقديم شيء باسمكم جميعاً لإخواني في المغرب الشقيق وهي بنت الساعة، أرجو أن تقبلها جمعية فاس سايس لخمسة طلاب كل سنة يدرسون على نفقة البعثة في جامعة الأزهر بالقاهرة والسلام عليكم ورحمة الله....

الاستاذ عبدالعزيز السريع

والآن قصيدة للشاعر الفائز بجائزة أفضل ديوان (أحمد غراب) بعنوان «شكر وعرفان لجلالة الملك الحسن الثاني» نصره الله، يقول فيها:

أحلى القصائد ما طارت به الريح
وعانقته حنايا القلب والروح
مولاي في شفاتي اليوم أغنية
الحنانها في شرابي تسابيح
إليك تهفو وتهفو كل اوردي
يا من لطيفك باب القلب مفتوح
فمن أكون؟... أنا كف مسافرة
إلى مدى قبل لم تحلم به الريح
فتى قوافيه طوفان متى انهمرت
شد الشراع ونادى قوموه (نوح)
يا غارسا في وريد الشمس رايته
دمع القوافي لما أسديت مسفوح
أكرمت جوقه أطياف مفردة
فما استبى شيوخها هم وتبريح
فيك العروبة افق لا غيوم به
كانما العرب معنى فيك مشروح

لما أبتك كويت الشعر هامة
في الباطين وهمس الشعر مسموح
أقمت (فاساً) عكافاً لا يموت له
صدي ولا تنطفي فيه المصابيح
فالف شكر بدمع القلب اسكب
إن خانني الدمع كم تبكي التماسيح

بهذا نأتي إلى نهاية أعمال دورتنا الرابعة، فشكراً لكم جميعاً من القلب وأكرر الاعتذار عن أي قصور في التنظيم، وأتمنى للجميع سفراً طيباً وعوداً حميداً إلى بلده، ونرجو أن تستمر الصلة ولا تنقطع، وأرجو ألا نُحرم من نصائحكم مكتوبة أو بالهاتف، وكلكم لدية العنوان، وشكراً لكم وأجدد الشكر لزملائي الذين عملوا بصمت من هنا وفي القاهرة وفي الكويت وتونس وعمان، وكذلك أشكر زملائي من العاملين في جمعية فاس سايس فقد كانوا عوناً كريماً لنا ساعدنا وسدد خطانا، وكانت وراءهم توجيهات وتسيير خطوات من الاستاذ الفاضل محمد القباج.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات

تحرير: فريق العمل

● الدكتور إبراهيم السعافين - (الأردن) ●

- ☐ من مواليد عام 1942 في الفالوجة.
- ☐ ليسانس في اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة القاهرة 1966
- ☐ ماجستير في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1972
- ☐ دكتوراه في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1978 (بمرتبة الشرف الأولى).
- ☐ عمل أستاذاً في جامعة اليرموك 1978-1990
- ☐ عمل أستاذاً زائراً بجامعة (تنسي - نوكسفيل) 1984-1985
- ☐ عمل أستاذاً (إجازة تفرغ) بجامعة الملك سعود 1985-1986
- ☐ عمل أستاذاً في الجامعة الأردنية.
- ☐ عضو رابطة الكتاب الأردنيين 1981-1993
- ☐ رئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في (إربد) 1982-1984
- ☐ عضو مراسل المجمع العلمي الهندي 1983
- ☐ عضو مجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ له أكثر من 32 مؤلفاً في مختلف فنون الأدب (الشعر - الرواية - النقد - المسرح) ومنها:
- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1980
- مدرسة الإحياء والتراث - بيروت 1987
- نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 - عمان 1985
- تاريخ الأدب العربي - عمان 1985
- ☐ له عدة مسرحيات منها: ليالي شمس الفرح - الطريق إلى بيت المقدس.
- ☐ له عدد كبير من البحوث والدراسات الأدبية والفنية والنقدية.

● الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - «البحرين» ●

- ☐ ولد عام 1952 في الحد - البحرين.
- ☐ ناقد ومؤرخ أدب.
- ☐ ليسانس من جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - القاهرة 1972
- ☐ ماجستير في الأدب والنقد - جامعة القاهرة 1977
- ☐ دكتوراه في الأدب والنقد - الجامعة التونسية - كلية الآداب - عام 1983
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين منذ عام 1992
- ☐ رئيس أسرة الأدباء والكتاب في البحرين.
- ☐ رئيس تحرير مجلة «كلمات» التي تصدر في البحرين.
- ☐ له عدد كبير من المؤلفات والبحوث والدراسات.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ القصة القصيرة في الخليج العربي 1981
- ☐ ظواهر التجربة المسرحية في البحرين 1980
- ☐ المسرح والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي 1986
- ☐ الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي 1989
- ☐ تكوين الممثل المسرحي 1990

● الأستاذ أبو القاسم محمد كرو - تونس، ●

- ☐ من مواليد عام 1924 في مدينة قفصة - بتونس.
- ☐ ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد 1952
- ☐ رئيس دائرة المكتبات بوزارة الثقافة - تونس.
- ☐ كان استاذاً بمعاهد التعليم في بغداد وطرابلس (ليبيا) وتونس.
- ☐ كان مديراً للدار العربية للكتاب 1976/1977
- ☐ عضو مراسل لجامع اللغة العربية بالقاهرة وعمان وبغداد.
- ☐ حاز على وسام الجمهورية (للصنف الثالث) 1969، ووسام الاستحقاق الثقافي (الصنف الأول) 1989، ووسام الجمهورية (الصنف الثاني) 1990، وجائزة الدولة التقديرية في النقد 1990

○ من مؤلفاته ○

- ☐ ماي شهر الدماء والدموع في المغرب العربي 1951
- ☐ الشبابي، حياته وشعره 1952
- ☐ كفاح الشبابي، أو الشعب والوطنية في شعره 1954
- ☐ التعليم التونسي، بين الحاضر والمستقبل 1955
- ☐ شوقي وابن زيدون في نونيتهما 1956
- ☐ شخصيات أدبية (من المشرق والمغرب) 1958
- ☐ آثار الشبابي وصداه في الشرق 1961
- ☐ كريباك: شاعر القناء والمسرح 1965
- ☐ ابن هاني الاندلسي 1957
- ☐ الشبابي من خلال رسائله 1970
- ☐ مستدرك الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية 1988
- ☐ دراسات عن تاريخ قفصة وأعلامها 1993

● الأستاذ أحمد الطريقي أحمد - «المغرب» ●

- ولد عام 1945 في مدينة طنجة بالمغرب.
- حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، ويعد الآن أطروحتة للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي».
- عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من 1970 إلى 1977 ومنها انتقل إلى المركز التربوي، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان.
- عضو في اتحاد كتاب المغرب، وكاتب للفرع بمدينة طنجة.
- شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية»، كما حضر مهرجانات شعرية عربية، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق.

● الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي أعراب - «المغرب» ●

□ أستاذ في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط.

○ من مؤلفاته ○

- الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب.
- التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري.
- الإبداع الشعري، والتحول الاجتماعي والفكري بالمغرب.
- له أبحاث أخرى بعضها منشور في مجلة «عالم الفكر».

● الأستاذ الدكتور أحمد درويش - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1943 في منيل السلطان بمحافظة الجيزة - مصر.
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1967، وحل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة السربون - باريس 1982
- ☐ عين معيداً بكلية دار العلوم فمدرساً بها، فاستاذاً مساعداً 1988
- ☐ عمل محاضراً في معاهد علمية عديدة أخرى مثل الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومدرسة المعلمين العليا بباريس، ومعهد إعداد المذيعين بالتلفزيون المصري، وكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس.
- ☐ ساهم في تكوين الجمعية المصرية للآداب المقارن، وشغل منصب نائب رئيسها، كما اشترك في عدد من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث العلمية في كل من القاهرة والمنصورة والنيا وباريس ومسقط، ونشر عشرات الدراسات والمقالات في المجلات العلمية المتخصصة في أنحاء الوطن العربي.

○ من دواوينه ○

- ☐ ثلاثة الحان مصرية 1967 (بالاشتراك).
- ☐ نافذة في جدار الصمت 1974

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق.
- ☐ بناء لغة الشعر (ترجمة).
- ☐ في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة.
- ☐ دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة.
- ☐ حول الأدب العربي (بالفرنسية).
- ☐ جابر بن زيد.

● الأستاذ أحمد عباس صالح - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1926 في القاهرة.
- ☐ تخرج في كلية الحقوق - جامعة القاهرة.
- ☐ عمل سكرتير تحرير في جريدة الجمهورية ومسؤولاً عن ملحقاتها الأدبية 1953، ثم سكرتير تحرير روز اليوسف 1954، ونائباً لرئيس التحرير في مجلة صباح الخير 1956، وكاتباً بجريدة الشعب 1958، ثم رئيساً لتحرير مجلة الكاتب 1964-1974
- ☐ عضو مجلس إدارة قطاع المسرح المصري ولجنة القراءة، ثم عضولجنة القراءة في المسرح القومي 1965-1974، وعضولجنة القصة والمسرحية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب حتى عام 1974
- ☐ أستاذ نظرية الدراما والنقد التطبيقي في قسم المسرح بأكاديمية الفنون بجامعة بغداد 1975-1981
- ☐ كتب للإذاعة والسينما، كما أصدر عددًا من الكتب في الأدب.

● الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1933 بالقاهرة.
- ☐ حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الاسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1958
- ☐ ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1963
- ☐ دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج -بريطانيا- 1967
- ☐ عمل معيداً ومدرساً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1960-1967
- ☐ ثم محاضراً فاستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس -ليبيا- 1967-1973
- ☐ ثم استاذاً مساعداً بكلية الآداب - جامعة الكويت 1973-1977
- ☐ ثم استاذاً بكلية الآداب - جامعة الكويت 1977-1984
- ☐ ثم استاذاً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - منذ 1984
- ☐ ثم استاذاً معاراً لكلية الآداب - جامعة الكويت - منذ 1988
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت- منذ 1991

○ من مؤلفاته ○

- ☐ تاريخ اللغة العربية في مصر - الهيئة العامة للتأليف والنشر- القاهرة 1970
- ☐ البحث اللغوي عند العرب - عالم الكتب 1971
- ☐ أسس علم اللغة - ترجمة عن الانجليزية - عالم الكتب 1973
- ☐ من قضايا اللغة والنحو - عالم الكتب بالقاهرة 1974
- ☐ ديوان الأدب للفارابي - تحقيق ودراسة -مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة اجزاء 1974-1979
- ☐ المنجد في اللغة لكرام - تحقيق بالاشتراك - عالم الكتب بالقاهرة 1976
- ☐ علم الدلالة - دار العروبة بالكويت 1982
- ☐ معجم القراءات القرآنية - بالاشتراك - ثمانية اجزاء - جامعة الكويت ط اولي 1982-1985

● الأستاذ الطيب صالح - «السودان» ●

- ☐ ولد في مركز مروي (المديرية الشمالية - السودان) عام 1929
- ☐ تلقى تعليمه في وادي سيدنا، ثم في كلية العلوم في الخرطوم.
- ☐ نال شهادة في الشؤون الدولية من بريطانيا.
- ☐ عمل مدرساً، وفي الإذاعة البريطانية.
- ☐ ثم وكيلاً لوزارة الإعلام القطرية.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ عرس الزين - رواية 1962
- ☐ موسم الهجرة إلى الشمال - رواية 1965
- ☐ بندر شاه - رواية 1971
- ☐ مريود - رواية.
- ☐ دومة ود حامد - رواية.

● الأستاذ الدكتور جابر عصفور - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1944- في المحلة الكبرى - ج.م.ع.
- ☐ حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1965
- ☐ ثم حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1969
- ☐ ثم حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1973
- ☐ معيد، قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1966
- ☐ أستاذ مساعد «زائر» للأنب العربي، جامعة وسكونسن - ماديسون الولايات المتحدة الأمريكية، 1978/77
- ☐ أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1978
- ☐ أستاذ النقد الأدبي، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1983
- ☐ العميد المساعد بكلية الآداب، جامعة الكويت، 1988/86
- ☐ أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1990
- ☐ أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، 1993
- ☐ نائب رئيس تحرير مجلة «فصول»، القاهرة، 1982/80
- ☐ رئيس تحرير مجلة «فصول»، 1992

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 1974
- ☐ مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، 1978
- ☐ المزايا المتجاوزة، دراسة في نقد طه حسين، 1983
- ☐ قراءة التراث النقدي، 1991
- ☐ التنوير يواجه الإلظام، 1992
- ☐ عصر البنيوية - ترجمة، 1985
- ☐ الماركسية والنقد الأدبي - ترجمة، 1987
- ☐ النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة، 1991

● الدكتور حسين الواد - «تونس» ●

- ☐ من مواليد 1948
- ☐ أستاذ التعليم العالي بجامعة تونس الأولى.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ البنية القصصية في رسالة الففران (عدة طبعات).
- ☐ في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج (عدة طبعات).
- ☐ في مناهج الدراسات الأدبية، (عدة طبعات)
- ☐ المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب.
- ☐ مدخل إلى شعر المتنبي.
- ☐ تدور على غير أسمائها: دراسة في شعر بشار.

● الأستاذ الدكتور حمادي صمود - «تونس» ●

- ☐ ولد عام 1947 في تونس .
- ☐ أستاذ بجامعة تونس - كلية الآداب .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ رسالة الدكتوراه عن التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري .
- ☐ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة .
- ☐ في نظرية الأدب عند العرب .
- ☐ نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي «بالاشتراك» .
- ☐ دراسات في الشعرية «بالاشتراك» .
- ☐ أبحاث ومحاضرات في العديد من المؤتمرات .
- ☐ دراسات في المجالات وخاصة في حويليات الجامعة التونسية .
- ☐ له كتاب تحت الطبع بعنوان «مواقف في الأدب والنقد» .

● الأستاذ خلدون الشمعة - «سورية» ●

□ ولد في دمشق عام 1941

○ من مؤلفاته ○

□ الشمس والعنقاء: دراسات في المنهج والنظرية والتطبيق، دمشق 1974

□ النقد والحرية، دمشق 1977

□ المنهج والمصطلح: مداخل إلى أدب الحداثة - دمشق 1979

□ نفخ على الزجاج - بيروت 1987

□ الأدب والثورة: بعض المفاهيم المتحركة بالتجربة (الجامعة التونسية) 1983

● الأستاذ نريد يحيى الخواجة - «سورية» ●

- ☐ ولد في حمص - سورية 1944
- ☐ تخرج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة في اللغة العربية عام 1968، وديبلوم التربية عام 1969
- ☐ قاص ويبحث في الشعر السوري.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ وحوش الغابة - قصص 1979
- ☐ الصفة والمسافة - دراسة 1981
- ☐ سوق الأدب والنقد في القصيم - دراسة 1983
- ☐ التحرير - قصص 1985
- ☐ الغموض الشعري - دراسة 1991

● الدكتور سالم عباس خداده - «الكويت» ●

- ☐ ولد عام 1952 في الكويت.
- ☐ حاصل على الماجستير من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1985
- ☐ وعلى الدكتوراه من نفس الكلية 1992
- ☐ عمل مدرساً للغة العربية بوزارة التربية.
- ☐ ثم مدرساً بكلية التربية الأساسية، ثم استاذاً مساعداً ثم رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية التربية الأساسية.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ التيار التجديدي في الشعر الكويتي (رسالة ماجستير).
- ☐ ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي (رسالة دكتوراه).
- ☐ وردة وغيمة ولكن 1995 (ديوان شعر).

● الدكتورة سعاد عبدالوهاب - الكويت ●

- ☐ تعمل حاليًا أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- ☐ عضوية اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.
- ☐ تحكيم علمي للأبحاث المنشورة في بعض المجالات العلمية مثل العلوم الإنسانية جامعة الكويت.
- ☐ عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية - دولة الكويت.

○ مؤلفاتها ○

- ☐ إسلاميات أحمد شوقي «دراسة نقدية» 1988
- ☐ للموت وجه آخر (دراسة في مراثي المنتحرين) 1996

○ ولها عدد من الأبحاث منها ○

- ☐ «الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه».
- ☐ الاغتراب في الشعر الكويتي.
- ☐ «السخر والفكاهة في حديث عيسى بن هاشم المويلحي».
- ☐ موضوعات الشعر في ديوان (عابر سبيل) للعقاد.

● الدكتور سعيد السريحي - «السعودية» ●

- ☐ عضو هيئة التدريس بكلية اللغة العربية «جامعة أم القرى».
- ☐ مشرف على القسم الثقافي بجريدة عكاظ.
- ☐ عضو مجلس إدارة النادي الأدبي بجدة.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد 1984
- ☐ الكتابة خارج الأقواس 1986
- ☐ حركة اللغة الشعرية.
- ☐ اركيولوجيا الكرم

● الأستاذ سعيد ياقطين - «المغرب» ●

- ☐ ولد بمدينة الدار البيضاء 1955
- ☐ حصل على شهادة استكمال الدروس سنة 1983 ، وعلى دبلوم الدراسات العليا سنة 1988
- ☐ يشتغل حاليًا استاذًا مساعدًا في كلية الآداب بالرباط.
- ☐ التحق باتحاد كتاب المغرب 1976.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ القراءة والتجربة.
- ☐ تحليل الخطاب الروائي.
- ☐ انفتاح النص الروائي.
- ☐ الرواية والتراث السردي.

● الدكتور سليمان علي الشطي - الكويت ●

- من مواليد الكويت 1943
- ليسانس في الأدب العربي 1970
- ماجستير في الأدب العربي 1974
- دكتوراه في الأدب العربي 1978
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عضو المجلس الأعلى للإعلام.
- عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة.
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية.
- أمين عام رابطة الأدباء في الكويت 1984
- رئيس تحرير مجلة البيان حتى عام 1990

○ من مؤلفاته ○

- الصوت الخافت ، مجموعة قصص .
- رجال من الرف العالي ، مجموعة قصص .
- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ .
- القصة القصيرة في الكويت .
- رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة .
- له عدد كبير من الأبحاث والمقالات النقدية والدراسات الأدبية منها :
 - المعلقات والنقد القديم ، البيان ، ع1983.213
 - الإسلام والإبداع الشعري - عالم الفكر ، م14 ، ع4 ، يناير 1984
 - الباقلاطي ومعلقة امرئ القيس ، مجلة معهد المخطوطات ، م28 ، ج1 ، يناير-يوليو 1984
 - قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، مجلة عالم الفكر ، م81 ، ع1 ، 1987

● الدكتور صلاح فضل - «مصر» ●

- ☐ ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1962
- ☐ عمل معيداً في الكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965
- ☐ عمل مدرساً للادب العربي بكلية الآداب بجامعة مدريد 1968-1972
- ☐ حصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد 1971
- ☐ قام بالتدريس في كليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر 1972-1974
- ☐ عمل أستاذاً زائراً بكلية المكسيك وأنشأ قسم اللغة العربية بجامعة المكسيك المستقلة منذ 1974 حتى 1977
- ☐ انتقل أستاذاً بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ 1978
- ☐ قام برئاسة تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية.
- ☐ عمل عميداً للمعهد العالي للنقد الفني بإكاديمية الفنون بمصر منذ 1985 حتى 1988 .
- ☐ عمل استاذاً زائراً في جامعات صنعاء والبحرين.
- ☐ اشترك في تأسيس مجلة فصول للنقد الأدبي بمصر وعمل نائباً لرئيس تحريرها.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصر 1978
- ☐ نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصر 1978 .
- ☐ تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتى، القاهرة 1980
- ☐ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، بيروت 1984
- ☐ إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة 1987
- ☐ شفرات النص. القاهرة 1989
- ☐ بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت 1992
- ☐ ظواهر المسرح الإسباني، القاهرة 1992
- ☐ أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة، 1992

● الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي - «تونس» ●

- ☐ دكتور بكلية آداب منوبة ، جامعة تونس الأولى .
- ☐ وزير وسفير سابق .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الاسلوبية والأسلوب .
- ☐ التفكير اللساني في الحضارة العربية .
- ☐ قراءات : مع الشابي ، المتنبي ، الجاحظ ، ابن خلدون .
- ☐ النقد والحداثة .
- ☐ اللسانيات من خلال النصوص .
- ☐ قاموس اللسانيات .
- ☐ اللسانيات وأسسها المعرفية .
- ☐ مراجع اللسانيات .
- ☐ قضية البنية
- ☐ النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك) .
- ☐ الشرط في القرآن .

● الأستاذ عبدالعزيز السريع - «الكويت» ●

- ☐ من مواليد 3 نوفمبر 1939
- ☐ كاتب قصة ومسرحية .
- ☐ ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت .
- ☐ مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها
- ☐ سمو رئيس مجلس الوزراء عام 1972
- ☐ وفي عام 1973 انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه المهام التالية :
- رئيس قسم المسرح .
- رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية .
- مراقب الشؤون الثقافية .
- ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر 1993
- ☐ أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري .
- ☐ عضو اللجنة العليا للمسرح 88-1990
- ☐ كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من 1963/1974 ، شاهدها جمهور
- المسرح في الكويت والبلاد العربية ، بإخراج صقر الرشود ، لفريق مسرح الخليج
- العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاح الديك» عام 1981
- ☐ له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام 1985 ، بعنوان «دموع رجل متزوج» .
- ☐ نال وسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الثانية من رئيس جمهورية تونس وكثيراً من
- شهادات التقدير والميداليات التذكارية .

● الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - «الكويت» ●

- ☐ ولد عام 1936 في الكويت.
- ☐ لم يكمل تعليمه، لكنه - ومنذ صباه - قرأ بشغف لفحول الشعر العربي وتأثر به.
- ☐ من أبرز رجال الأعمال في الكويت.
- ☐ نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية مثل: الشرق الأوسط، العربي، القبس، أخبار الأدب.
- ☐ دواوينه الشعرية: بوح البوادي 1995.
- ☐ أنشأ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام 1989، في القاهرة لرعاية الحركة الشعرية العربية، ودعمها.
- ☐ أنشأ مؤسسة بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا عام 1974، والتي تنفق وتشرف على عدد كبير من الطلاب العرب والمسلمين.
- ☐ حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة طشقند عام 1995، وعلى درع تقدير لدوره في رعاية الحركة الثقافية من جائزة الملك فيصل، وعلى العضوية الشرفية لجمعية فاس سايس المغربية، وعلى عدد كبير من شهادات التقدير والميداليات.
- ☐ تناول تجربته الشعرية بالنقد والتحليل كل من: أيمن ميدان (الشرق الأوسط)، وعلي عبدالفتاح (الرأي العام).

● الأستاذ عبدالفتاح بومدين - «السعودية» ●

- ☐ ولد عام 1927
- ☐ تخرج في مدرسة العلوم الشرعية في المدينة المنورة.
- ☐ حصل على دبلوم الصحافة من القاهرة.
- ☐ شارك في إصدار صحيفة الأضواء بجدة
- ☐ صاحب ورئيس تحرير صحيفة الرائد بجدة 1963/1959
- ☐ عضو في مؤسسة البلاد للصحافة والنشر.
- ☐ مدير عام لإدارة مؤسسة البلاد للصحافة والنشر.
- ☐ يشغل الآن وظيفة رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة منذ 1981

○ من مؤلفاته ○

- ☐ أمواج وأثباح - في النقد الأدبي.
- ☐ وتلك الأيام - عن تجربته في الصحافة.

● الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1916 ، محافظة الدقهلية ، ج . م . ع .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، جامعة القاهرة 1938
- ☐ نال درجة الدكتوراه من جامعة لندن 1950
- ☐ عمل أميناً عاماً بمكتبة جامعة فؤاد الأول (القاهرة) 1945/1939 فعضواً بهيئة التدريس بكلية الآداب - جامعة إبراهيم (عين شمس) 1950 ، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى درجة رئيس قسم اللغة العربية 1972/1961 ، وعين عميداً بكلية الآداب 1973/1972 ، وأعيد إلى جامعة بيروت العربية 1979/1974 ، ويعمل الآن أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ رأس تحرير مجلات الشعر 1965/1964 ، والمسرح 1968/1967 ، والمجلة 1973/1970 وإيداع 1991/1983 ، وهو عضو في مجلس إدارة جمعية الأدباء ، والجمعية الأدبية المصرية ، واتحاد الأدباء ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب .
- ☐ حصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى ، وجائزة الملك فيصل العالمية 1980 ، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب 1984

○ من مؤلفاته ○

- ☐ مفهوم الشعر عند العرب .
- ☐ في الأدب المصري المعاصر .
- ☐ في الأدب العربي الحديث .
- ☐ في الشعر الإسلامي والأموي .
- ☐ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر .
- ☐ الكلمة والصورة .
- ☐ ترمج عدداً من الأعمال المسرحية والقصصية والروائية لشكسبير ، وتينيسي وليامز ، وريتشاردسون ، وثورنتون وايلدر ، وبوشكين .

● الدكتور عبدالله حمادي - «الجزائر» ●

- ☐ ولد في مدينة قسنطينة بالجزائر عام 1947
- ☐ نال شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد.
- ☐ عمل باحثًا ومترجمًا، كما شغل منصب استاذ كرسي بجامعة قسنطينة ورئيس دائرة اللغة الأسبانية، ورئيس وحدة بحث.
- ☐ عضو في المجلس العلمي وفي أمانة اتحاد الكتاب الجزائريين.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر.
- ☐ دراسات في الأدب المغربي.
- ☐ المورسيكيون ومحاكم التفتيش في الاندلس (بالاشتراك).
- ☐ غابريال غابيه مركيز .
- ☐ اقترابات من شاعر الشيلي (بابلونيرودا).

○ ديوانينه الشعرية ○

- ☐ الهجرة إلى مدن الجنوب.
- ☐ قصائد غجرية.
- ☐ رباعيات آخر الليل.
- ☐ ديوان شعر بالاسبانية.

● الدكتور عبدالمكح مرتاض - «الجزائر» ●

- ☐ ولد عام 1935 ببلدة مسيردة، ولاية تلمسان.
- ☐ حصل على درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر 1970
- ☐ عين رئيساً لدائرة اللغة العربية وأدابها - كلية الآداب - جامعة وهران.
- ☐ عين مديراً لمعهد اللغة العربية وأدابها في جامعة وهران 1974
- ☐ عين نائباً (وكيلاً) لجامعة وهران 1980
- ☐ حصل على درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون 1983
- ☐ رقي إلى أستاذ كرسي في جامعة وهران 1986

○ من مؤلفاته ○

- ☐ القصة في الأدب العربي القديم 1968
- ☐ نهضة الأدب العربي المعاصر في 1971
- ☐ فن المقامات في الأدب العربي 1980
- ☐ النص الأدبي من أين وإلى أين 1982 .
- ☐ الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر 1981
- ☐ بنية الخطاب الشعري 1986 .
- ☐ المثلوجيا عند العرب 1989
- ☐ القصة الجزائرية المعاصرة 1990
- ☐ تحليل الخطاب السردي 1995
- ☐ أوليات الأدب الجزائري 1995
- ☐ من أجل نظرية للكتابة 1995
- ☐ نظام الخطاب القرآني 1995

○ هذا بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الروايات والمجموعات القصصية منها ○

- ☐ الخزائير 1985
- ☐ صوت الكهف 1986
- ☐ دماء ودموع 78-79
- ☐ هشيم الزمن، مجموعة قصص 1988

● الأستاذ الدكتور عبدالهادي النّازي - «المغرب» ●

- ☐ ولد عام 1921 ، فاس ، المغرب .
- ☐ نال شهادة العالمية من جامعة القرويين ، 1366هـ / 1947
- ☐ دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس 1963
- ☐ دكتوراه الدولة من جامعة الإسكندرية 1971
- ☐ بروفي في الفرنسية 1953
- ☐ شهادة في الإنجليزية 1966
- ☐ أستاذ بجامعة فاس ، وبعدد من المعاهد والمدارس العليا والكليات في شتى الجهات .
- ☐ شارك في عشرات المؤتمرات الدولية ، منها مؤتمرات للقمّة ، رئيس المؤتمر العالمي للأسماء الجغرافية .
- ☐ نشر عدة مقالات منذ 1354هـ / 1935 ، وترجم عن الفرنسية والإنجليزية عدداً من الدراسات والمقالات .
- ☐ سفير لبلاده في عدد من الدول العربية والإسلامية إبتداء من عام 1963
- ☐ عضو في سائر الجامعات العربية والأكاديميات الدولية ، وحائز على عدد من الأوسمة الرفيعة .

● الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1929 في مدينة القاهرة .
- ☐ حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس .
- ☐ تدرّج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ثم صار عميداً للكلية 1982/80 ، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب 1985/82 ، ثم رئيساً للأكاديمية الفنون ، وهو الآن أستاذ متفرغ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ عضو في كثير من الهيئات والمجالس مثل : لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة ، والمجالس القومية المتخصصة ، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي .
- ☐ حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1990

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الأدب وفنونه .
- ☐ الأسس الجمالية في النقد العربي .
- ☐ التفسير النفسي للأدب .
- ☐ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .
- ☐ الفن والإنسان .
- ☐ أوبرا السلطان الحائر .
- ☐ الشعر العربي المعاصر .
- ☐ في الشعر العباسي .

● الدكتور عزيز حسين - «المغرب» ●

- ولد 1943 في وجدة.
- حصل على دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة إيكس بروفنس (فرنسا) 1988 .
- اشتغل بالتعليم الثانوي، ثم بالتعليم العالي.
- عين مديراً للمدرسة العليا للأساتذة بوجدة، ثم التحق بديوان وزير التربية الوطنية كنائب عن الوزارة على ولاية الرباط 1988
- عين مديراً للتعليم الأساسي 1988-1993 .
- أشرف على عدة مشاريع في البحث التربوي الميداني على الصعيد الوطني والدولي.
- عضو لجنة «جائزة المغرب» لسنتي 1990-1991
- رئيس اللجنة الوطنية لمباراة التبريز في الترجمة.
- كتب للإذاعة والتلفزة عدة مقالات ، وأعد برامج إذاعية في مجالات الأدب، كما كتب عدداً من التمثيليات.
- له بحوث أدبية منها:
 - شعر الطليعة في المغرب.
 - تحليل النص الشعري - قيد الطبع -

● الدكتور علوي الهاشمي - البحرين، ●

- ☐ ولد عام 1946 بالمنامة - البحرين.
- ☐ حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972، وماجستير الأدب العربي من جامعة القاهرة 1978، ودكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .
- ☐ عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد بكلية الآداب بجامعة البحرين.
- ☐ نشر الكثير من القصائد والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الشعر في البحرين.
- ☐ تجربة الشعر المعاصر في البحرين.
- ☐ ما قالته النخلة للبحر.
- ☐ شعراء البحرين المعاصرون.

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ من أين يجيء الحزن 1972
- ☐ العصفير وظل الشجرة 1978
- ☐ محطات للتعب 1988

● الدكتور علي جعفر العلاق - «العراق» ●

- ☐ ولد عام 1945، في محافظة واسط جنوب العراق.
- ☐ حصل على بكالوريوس اللغة العربية من الجامعة المستنصرية عام 1973
- ☐ حصل على الدكتوراه من جامعة اكستر (Exeter) البريطانية عام 1983، في موضوع (المشكلات الفنية في شعر البياتي) دراسة نقدية مقارنة.
- ☐ عمل مديرًا للمسارح والفنون الشعبية 77-78
- ☐ عمل سكرتيرًا للتحرير في مجلة الأعلام في عام 1978
- ☐ عمل رئيسًا لتحرير مجلة الأعلام للفترة من 1984، حتى استقالته في 1990/8/1
- ☐ عضو اتحاد الأدباء في العراق.
- ☐ عضو الهيئة العليا لمهرجان المريد الشعري 1988/84
- ☐ عضو نقابة الصحفيين في العراق.
- ☐ عضو رابطة نقاد الأدب.
- ☐ حاليًا أستاذ الأدب الحديث، جامعة صنعاء.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ مملكة الغجر، (دراسات نقدية).
- ☐ في حدائق النص الشعري، (دراسات نقدية).
- ☐ دماء القصيدة الحديثة، (مقالات).
- ☐ الشريف الرضي (مشترك)، مختارات شعرية .

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ لاشيء يحدث لا أحد يجيء، (شعر)
- ☐ وطن لطيور الماء، (شعر).
- ☐ شجر العائلة، (شعر).
- ☐ فاكهة الماضي، (شعر).
- ☐ أيام آدم، (شعر).

● الدكتور كمال عمران - «تونس» ●

- ☐ ولد بمدينة تونس عام 1951
- ☐ تخرج من دار المعلمين العليا ، ومن كلية الآداب بتونس .
- ☐ أستاذ بجامعة تونس الأولى ، كلية الآداب .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الإبرام والنقض ، قراءة في الثقافة الإسلامية .
- ☐ التجريب والتجريد في الثقافة الإسلامية .
- ☐ محمد بيرم الخامس «من رجال الإصلاح والتنوير» ، بيليوغرافيا تحليلية .
- ☐ في الشعر التونسي المعاصر .
- ☐ أبوحيان التوحيدي ، بين الفكر والوجدان «بالاشتراك» .
- ☐ الترجمة ونظرياتها «بالاشتراك» .
- ☐ يشرف على إصدار سلسلة «موافقات» وهي دراسات فكرية في الفكر الإصلاحي والتنويري .

● الأستاذ الدكتور ماهر حسن فهمي - «مصر» ●

- أستاذ الأدب الحديث بالجامعات المصرية والعربية .
- تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، عام 1950 وحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها عام 1957 .
- نال جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة 1966 - عن دراسته عن «محمد توفيق البكري» .
- كما نال جائزة «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» - في نقد الشعر ، 1992

○ من مؤلفاته ○

- أصدر العديد من المؤلفات والأبحاث في مجال دراسة الشر الأدبي الحديث ، وفي مجال دراسة الشعر الحديث ، وفي مجال الدراسة النقدية ، وقد بلغ عددها سبعة عشر مؤلفاً منها :
- مؤلفه عن قاسم أمين عام 1965
- «الصوت والصدى» دراسة فنية في شعر المتنبي عام 1991

● الأستاذ الدكتور محسن جاسم الموسوي - «العراق» ●

- ☐ أستاذ الأدب الانجليزي والمقارن، كلية الآداب (منوبة).
- ☐ أستاذ الأدب في جامعة بغداد 1978-1990
- ☐ أستاذ الأدب في جامعة صنعاء 1990-1992

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الاستشراق في الفكر العربي.
- ☐ عصر الرواية.
- ☐ الرواية العربية: النشأة والتحويل.
- ☐ ثارات شهر زاد: فن السرد العربي الحديث.
- ☐ مجتمع الف ليلة وليلة (قيد الطبع).
- ☐ نزعة الحداثة في القصة.
- ☐ العقدة (رواية).
- ☐ درب الزعفران (رواية).
- ☐ أوتار القصب (رواية).

● الأستاذ محمد الأخضر عبدالقادر السائحي - «الجزائر» ●

- ☐ ولد عام 1933 في العالية - ولاية ورقلة.
- ☐ تخرج في جامعة الجزائر 1969
- ☐ عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الجزائريين.
- ☐ رئيس جمعية كتاب إفريقيا.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ روحي لكم (تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث).
- ☐ بكر بن حماد التاهرتي.
- ☐ نوفمبر: الصوت والصدى.
- ☐ الأمين العمودي.
- ☐ كان الجرح.. وكان ياماكان (رواية) 1983
- ☐ الشاعر الزنجي وأخواتها (مسرحيات) 1990

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ ألوان من الجزائر 1968- الكهوف المضيئة 1971 - الحان من قلبي 1971 -
- واحة الهوى 1972- أغنيات أوراسية 1979 - بكاء بلادموع 1980 - من عمق
- الجرح يافلسطين 1982 - اقرأ كتابك أيها العربي 1985، وله ديوان للأطفال
- بعنوان: نحن الأطفال 1989

● الدكتور محمد القاضي - «تونس» ●

□ استاذ مساعد بكلية الآداب، منوبة، جامعة تونس الاولى.

○ من مؤلفاته ○

□ الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية 1982

□ الفكر الاصلاحي عند العرب في عصر النهضة 1992، بالاشتراك مع عبدالله صولة.

□ السيرة الذاتية: لجورج ماي 1992 . ترجمة بالاشتراك مع عبدالله صولة.

● الدكتور محمد الهادي الطرابلسي - «تونس» ●

□ دكتور وعميد كلية الآداب (منوبة، جامعة تونس الأولى).

○ من مؤلفاته ○

- خصائص الأسلوب في الشوقيات .
- بحث في النص الأدبي، تونس 1988
- تحاليل أسلوبية، تونس 1992.
- الشرط في القرآن الكريم «بالاشتراك» مع المسدي.

● الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله - «مصر» ●

- ☐ من مواليد المنصورة ، محافظة الدقهلية 1935
- ☐ حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة 1961
- ☐ ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة 1966
- ☐ دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس 1970
- ☐ عمل أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة .
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - بكلية التربية بالفيوم .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ عز الدين بن عبدالسلام ، 1962
- ☐ أنفاس الصباح ، 1963
- ☐ الشعلة وصحراء الجليل ، 1965
- ☐ الواقعية في الرواية العربية ، 1970
- ☐ الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ، 1972
- ☐ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، 1973
- ☐ الصحافة الكويتية في ربع قرن ، كشف تحليلي ، 1974
- ☐ ديوان الشعر الكويتي ، 1974
- ☐ مقدمة في النقد الأدبي ، 1975
- ☐ صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، 1981
- ☐ الصورة والبناء الشعري ، 1981
- ☐ صورة المرأة في الشعر الأموي ، 1987

● الأستاذ الدكتور محمد عبدالرحيم كافود - «قطر» ●

- ليسانس أداب (لغة عربية) - كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر - بتقدير (جيد جداً) عام 1974
- ماجستير في الأدب الحديث (الأدب القطري الحديث) - كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر - بتقدير (ممتاز) عام 1978
- دكتوراه في النقد الحديث (النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي) - كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر (بمرتبة الشرف الأولى عام 1981) .
- عمل معيداً بكلية التربية (جامعة) قطر - قسم اللغة العربية عام 1975
- ثم مدرساً مساعداً - بكلية الإنسانيات والعلوم (جامعة قطر) عام 1978
- ثم مدرساً بقسم اللغة العربية - بكلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية (جامعة قطر). عام 1981-1986
- ثم أستاذاً مساعداً من 1996
- ثم أستاذاً من 1993
- عميد شؤون الطلاب بجامعة قطر عام 1988-1991
- عميد كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر عام 1991

○ من مؤلفاته ○

- الأدب القطري الحديث 1982
- النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي 1982
- النقد الأدبي - فصل من كتاب (المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية) 1987
- تحليل ودراسة لقصائد من الشعر الحديث 1983
- ديوان أحمد بن يوسف الجابر (جمع وتحقيق) 1983
- القصة القصيرة في قطر (دراسة فنية اجتماعية) - بالاشتراك 1985

● الدكتور محمد عبدالمطلب مصطفى - «مصر» ●

- ☐ ولد في مدينة المنصورة عام 1937
- ☐ ليسانس دار العلوم 1964
- ☐ ماجستير في البلاغة والنقد 1973
- ☐ دكتوراه في البلاغة والنقد 1979 .
- ☐ عمل مدرساً بكلية الآداب - جامعة عين شمس 1979
- ☐ ثم أستاذاً مساعداً بالكلية ذاتها 1986
- ☐ ثم أستاذاً عام 1992 .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ اتجاهات النقد في القرنين السابع والثامن الهجريين 1982
- ☐ جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم 1983
- ☐ البلاغة والأسلوبية 1984
- ☐ قراءة ثانية في شعر امرئ القيس 1986
- ☐ العلامة والعلامية 1989
- ☐ قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني 1990
- ☐ عز الدين اسماعيل ناقدًا 1990 .
- ☐ بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2 1993 .
- ☐ تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات 1994

● الدكتور محمد عصفور - «فلسطين» ●

- ☐ ولد عام 1940 في قرية عين غزال بفلسطين.
- ☐ تخرج في قسم اللغة الانجليزية عام 1964
- ☐ حصل على الدكتوراه عام 1973 من جامعة انديانا بالولايات المتحدة الامريكية.
- ☐ تولى رئاسة قسم اللغة الانجليزية، وعمل نائباً لعميد كلية الآداب مدة سنة واحدة.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ صيانون في شارع ضيق «ترجمة» 1974
- ☐ البدائية: سلسلة عالم المعرفة الكويتية 1982
- ☐ مفاهيم نقدية: تأليف رنيه ولك: سلسلة عالم المعرفة الكويتية 1987
- ☐ تشريح النقد: عمان 1991
- ☐ البنيوية وما بعدها: من سلسلة عالم المعرفة الكويتية.
- ☐ فازت ترجمته لكتاب (البدائية) بجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام 1983

● الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1937 في مصر .
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية 1966 ، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر 1973
- ☐ تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً ، ويعمل حالياً أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب ، جامعة الكويت .
- ☐ يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات ، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبية مثل : المجلة ، والثقافة ، والرسالة الجديدة ، والشعر .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ في المسرح المصري المعاصر .
- ☐ الشعر الأموي .
- ☐ الرمز والرمزية .
- ☐ في الشعر المعاصر .
- ☐ شعر المتنبي .
- ☐ النشر الكتابي .
- ☐ واقع القصيدة العربية .
- ☐ قراءة حديثة في الشعر العباسي .
- ☐ الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك» .
- ☐ توفيق الحكيم «بالاشتراك» .

● الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي - «تونس» ●

- ☐ ولد عام 1951
- ☐ دكتور في اللغة والآداب العربية من 1984
- ☐ أستاذ بجامعة تونس الأولى، كلية الآداب، منوبة.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ في بنية الشعر العربي المعاصر، 1985
- ☐ دراسات في الشعرية (الشاببي نموذجًا) بالاشتراك مع أساتذة آخرين، 1987
- ☐ كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد 1992
- ☐ لحظة المكاشفة الشعرية - تونس 1992
- ☐ البيانات بالاشتراك مع : أدونيس، محمد بنيس أمين صالح وقاسم الحداد.
- ☐ بحث عن (الكتابة لعبة غواية لا تنتهي) 1993

● الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة - «مصر» ●

- ☐ ناقد ومترجم .
- ☐ تخرج من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية ، 1952
- ☐ حصل على الماجستير عام 1957
- ☐ حصل على الدكتوراه عام 1960
- ☐ أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية .
- ☐ عمل وكيلاً لكلية الآداب بالإسكندرية للدراسات العليا والبحوث .
- ☐ عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بنفس الجامعة ثم عميداً لآداب طنطا .
- ☐ عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية .
- ☐ جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب في الرواية التاريخية عن رواية «هزيمة لويس السابع» .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ التجديد في شعر المهجر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1956
- ☐ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف ، القاهرة ، 1960
- ☐ ضرائر الشعر للقفاز القيرواني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1964
- ☐ دراسات في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1964
- ☐ تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، دار الثقافة ، بيروت ، 1967
- ☐ الشعر العربي في العصر الجاهلي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1969
- ☐ الشعر العربي في القرن الأول الهجري ، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1967
- ☐ دراسات في الشعر العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1986

○ من ترجماته ○

- ☐ الإسلام ، لأفرد جيوم ، مكتبة النهضة المصرية ، 1957
- ☐ فلفل الملاح الصغير ، تأليف جين جولد ، مكتبة الخانجي ، 1960
- ☐ عالم القصة ، تأليف برنارد دي ثوتو ، مؤسسة فرانكلين ، 1963

● الدكتور محمد مفتاح - «المغرب» ●

□ أستاذ بكلية الآداب (جامعة محمد الخامس بالرباط).

○ من مؤلفاته ○

□ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص).

□ ديناميكية النص (تنظير وإنجاز).

■ في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية).

□ مجهول البيان.

● الأستاذ الدكتور محمود علي مكي - «مصر» ●

- ☐ من مواليد سبتمبر 1929
- ☐ تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ، 1949
- ☐ عين معيداً بقسم اللغة العربية ، ثم سافر إلى إسبانيا ، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام 1955
- ☐ في عام 1965 رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة :
- ☐ وفي عام 71 حتى 78 سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي .
- ☐ عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام 1985

○ من مؤلفاته ○

- ☐ ديوان ابن دراج القسطلبي تحقيق ودراسة مطولة ، صدر عن دمشق عام 1961
- ☐ التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية ، صدر عام 1967
- ☐ المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة .
- ☐ مدريد العربية ، صدر 1967
- ☐ ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية .

● الدكتور محيي الدين اللانقاني - «سورية» ●

- ☐ ولد عام 1951 بقرية سرمدا ، سورية .
- ☐ حصل على تعليمه الأولي في قريته ، ثم انتقل إلى مدينة حلب فتابع دراسته الثانوية والجامعية ، ومن جامعة الإسكندرية حصل على الماجستير والدكتوراه .
- ☐ تنقل بين أكثر من موقع إعلامي في الوطن العربي والمهجر ، وعرف بكتابته لعموده اليومي «طواحين الكلام» الذي كتبه بصفة دورية في أكثر من صحيفة عربية .

○ من دواوينه ○

- ☐ عزف منفرد على الجرح ، 1973
- ☐ انتحار أيوب ، 1980 .
- ☐ أغنية خارج السرب ، 1988
- ☐ الحمام لا يحب الفودكا (مسرحية) ، 1991
- ☐ دراسات في الإعلام التربوي .

● الدكتور محيي الدين صبحي - «سورية» ●

- ولد في دمشق عام 1935
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام 1955
- دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت.
- عمل في حقل التعليم عدة سنوات.
- عمل في الصحافة السياسية والأدبية.
- انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات.
- عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها.
- يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية.
- نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة.

○ من أعماله ○

- نزار قباني شاعراً وإنساناً، دراسة، بيروت، 1972
- الأدب والموقف القومي، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1976
- العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، دراسة، دمشق، 1977
- البطل في مازق، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1979
- نظرية الأدب، ترجمة، دمشق، 1971
- النقد الأدبي، تاريخ موجز (4 أجزاء)، دمشق، 1976/73
- شاعرية المتنبي، دمشق، 1983
- د. إحسان عباس والنقد الأدبي، دراسة، دمشق، 1980

● الأستاذ الدكتور منصور الحازمي - «السعودية» ●

- ولد عام 1935 في مدينة مكة المكرمة.
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمكة المكرمة، وحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1958، وعلى الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن 1966
- عمل مدرساً بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك سعود 1966، وتدرج حتى وصل إلى رتبة الأستاذية، وعين عام 1973 عميداً لكلية الآداب ثم رئيساً لقسم اللغة العربية، ثم عميداً لمركز الدراسات الجامعية للنبات بين 1981/1984، وعاد مرة أخرى رئيساً لقسم اللغة العربية 1985، وظل حتى سنة 1993 حتى عين بأمر ملكي عضواً بمجلس الشورى.
- حصل على الميدالية الذهبية الكبرى من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

○ من مؤلفاته ○

- محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية.
- معجم المصادر الصحفية.
- فن القصة في الأدب السعودي الحديث.
- في البحث عن الواقع.
- مواقف نقدية.

● الدكتور نديم نعيمه - «لبنان» ●

- ولد عام 1930 - في بسكتتا.
- حصل على الدكتوراه في الأدب العربي الحديث والمقارن - جامعة كمبردج 1963
- عمل مدرساً في الجامعة الأمريكية في بيروت 1953، ثم أستاذاً مساعداً 1963، ثم أستاذاً مشاركاً 1969، وأستاذ الأدب العربي والفكر الاسلامي 1983، كما عمل أستاذاً زائراً في كلية هانديكس في أركانساس - الولايات المتحدة 1984 - 1985 .
- رئيس دائرة العربية ولغات الشرق الأدنى - الجامعة الأمريكية في بيروت 1980-1990 .
- عضو في مجلس شيوخ الجامعة الأمريكية 1990 .

○ مؤلفاته ○

- ميخائيل نعيمة - حياته وأعماله وأثره (بالانكليزية) 1967
- الفن والحياة - دراسات نقدية 1973
- طريق الذات إلى الذات - دراسة وثائقية 1978.
- قصص من ميخائيل نعيمة 1979
- أنبياء نيويورك اللبنانيون (بالانكليزية) 1985
- الهة الأرض لجبران (دراسة وتعريب) 1989
- من كروم لبنان - قصائد من خليل حاوي، ونديم نعيمه 1991، بالإضافة إلى إسهامات في كتب أخرى، ودراسات أكاديمية كثيرة.
- حصل على جائزة جبران العالمية 1992

● الدكتوراة نسيمه الغيث - «الكويت» ●

- ☐ أستاذ الأدب العباسي في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- ☐ عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية (دولة الكويت).
- ☐ عضو اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.

○ مؤلفاتها ○

- ☐ «التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي» 1988
- ☐ الحركة البيئية في البائية الكبرى لذي الرمة، 1995

○ ولها عدد من الأبحاث منها ○

- ☐ أحمد العدوان في مرايا بعض معاصريه.
- ☐ البطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني (الوجه والقناع).
- ☐ خصائص السخرية في أدب الجاحظ (كتاب البخلاء).
- ☐ الحب وأحلام الحرية في شعر أبي فراس - في سبيله للنشر.

● الدكتور ياسين الأيوبي - «لبنان» ●

- ☐ ولد في طرابلس بلبنان 1937
- ☐ تخرج في جامعة السوربون، حاملاً الدكتوراه عام 1975
- ☐ أستاذ في كلية الآداب - قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية.
- ☐ عضو اتحاد الكتاب العرب، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ صفى الدين الحلي - بيروت 1971 .
- ☐ معجم الشعراء في لسان العرب - بيروت 1980
- ☐ مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات - طرابلس 1980
- ☐ الرصيد الأدبي - بيروت 1981
- ☐ فصول في نقد الشعر العربي الحديث - دمشق 1988

○ دواوينه الشعرية ○

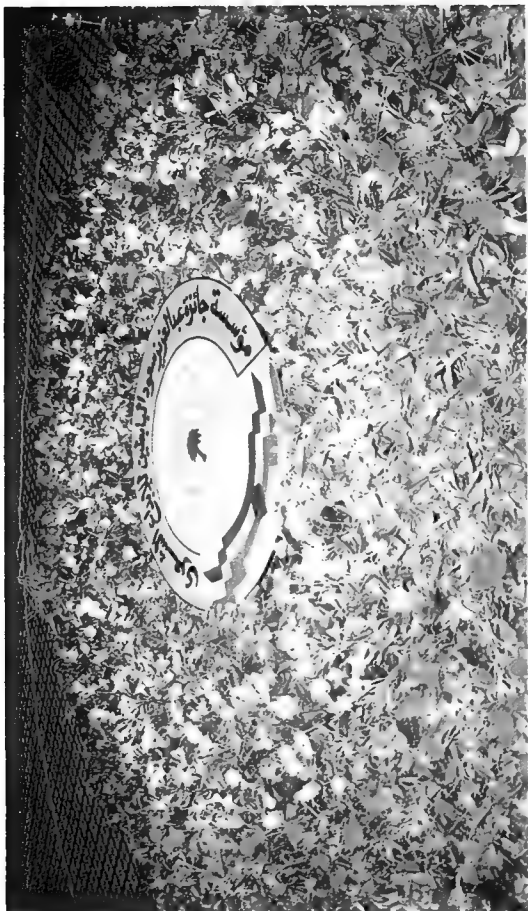
- ☐ مسافر للحنن والحنين - شعر 1977.
- ☐ دياجير المرايا - شعر 1982 .
- ☐ قصائد للزمن المهاجر - شعر 1983

● الأستاذ الدكتور يوسف بكار - «الأردن» ●

- ☐ ولد عام 1942
- ☐ دكتوراه في الآداب جامعة القاهرة 1972
- ☐ ماجستير في الآداب جامعة القاهرة 1969
- ☐ دبلوم الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة القاهرة 1969
- ☐ بكالوريوس في الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة بغداد 1965
- ☐ أستاذ بقسم اللغة العربية وأدائها كلية الآداب - جامعة اليرموك - إربد - الأردن.
- ☐ عميد البحث العلمي والدراسات العليا.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، 1971
- ☐ بناء القصيدة في النقد العربي القديم «في ضوء النقد الحديث» 1979
- ☐ شعر ربيعة الرقي.
- ☐ قراءات نقدية، دار الاندلس - بيروت 1980
- ☐ قضايا في النقد والشعر، دار الاندلس - بيروت 1984
- ☐ في العروض والقافية.
- ☐ الأدب العربي «من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي»، بالاشتراك مع الدكتور محمود السمرة وآخرين 1985
- ☐ الوجه الآخر: دراسات نقدية، 1987
- ☐ الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية، 1988
- ☐ من بؤابر التجديد في شعرنا المعاصر، 1990
- ☐ أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، بيروت 1991
- ☐ في النقد الأدبي «إضاءات وحفريات».





الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الأمناء



سمو ولي عهد المغرب والأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين وإلى جواره ولي مدينة فاس ونظير في الصورة مستشار جلالة ملك المغرب السيد
عبد الهادي بوطالب



الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين يلقي كلمته في افتتاح الدورة الرابعة



الاستاذ عبد الهادي بن طالب مستشار جلالة الملك بلقي كرامته بمناسبة افتتاح الدورة الرابعة



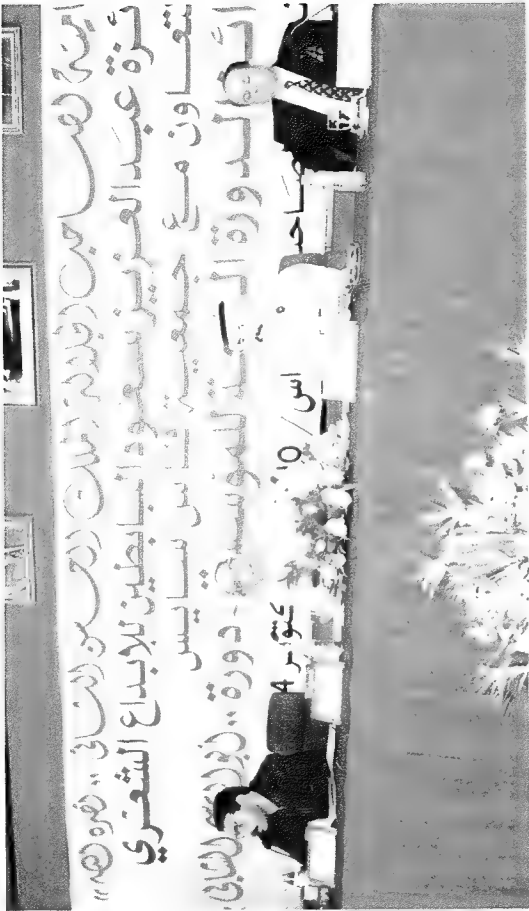
سعادة الأستاذ علال سيناصر - وزير الثقافة المغربي يلقي كلمته بالافتتاح النورية الرابعة



الأستاذ محمد الصديق الشابي - نجل الشاعر أبو القاسم الشابي يلقي كلمة العائلة



من حفل الافتتاح بـؤرة الشابي



من اليسار: د. عبد السلام المسدي، أ. عبد العزيز السريخ، د. محمد مفتاح، د. محمد القاضي



في حفل الافتتاح: أحمد عباس صالح، محمد الفيثوري، د. عبد الهادي النازي وآخرون



في الوسط الشاعر فدوى طوقان والى يمينها د. علوي الهاشمي، د. علي جعفر العلاق، ود. محمد لطفي اليوسفي، والى اليسار د. عزيز حسين ويظهر في خلف الصورة احمد زيد السرحان ومحمد البعيجان وخالد الشايجي وعبدالله الطيار



من اليمين: د.احمد الطريسي اعرابه د.عمر المراكشي، د.احمد تيمور، د.احمد درويش، ا.احمد عباس صالح



من اليسار: د.خسيمة الفقيه، د.خيم نعيمة، د.منصور الحازمي، د.مصطفى ناصف، د.محيي الدين صبيحي



من اليمين: سليمان الشطي، سليمان العسكري، ١. صلي خطاب د. صلاح فضل



من اليمين: د. إبراهيم السعافين، أ. أبو القاسم محمد كرو، د. أحمد الطرييق أحمد، د. أحمد الطريسي اعراب



من اليمين: د. سعيد السريحي، د. سعيد ياقطين، د. سليمان الشطي، د. سليمان العسكري



١. عبدالعزيز سعود البابطين يتلقى درع عضوية الشرف لجمعية فاس سايس من السيد محمد النجاشي ويظهر السيد/ والي فاس



في اختتام دورة الشابي



جلوساً من اليمن: أحمد زيد السرحان، محمد القباح، والي فاس، هوى طوقان، عبدالعزيز سعود البابطين، عثمان الصالح، أحمد عباس، الطنب صالح، عبد الفتاح أبو مدين، وقوفاً: سليمان الجار الله، د. نسيمه الغيث، خلتها د. ياسين الأيوبي، د. يوسف بكار، د. سمعان عبد الوهاب، وختلتها محمد الأخضر السائحي، أبو القاسم خمار، محمد البعيجان، د. عبد الله حمادي، عبدالعزيز السريح، د. إبراهيم السعافين، بلند العبدري، د. رشيد الحمد، صفلي خطاب، د. عمر المراكشي، د. حمدي الخنيسي، د. أحمد تيمور، عبد الله الحقل.

الفهرس

- المقدمة ١
- معلومات ب
- أبو القاسم الشابي في سطور ج
- دورة «أبو القاسم الشابي» والندوة الفكرية المصاحبة هـ
- حفل الافتتاح 1
- الروافد العربية لتجربة الشابي الإبداعية» د. محمد القاضي 21
- «الشعرية عند الشابي» د. محمد مفتاح 51
- «الظواهر المتميزة في المضمون الشعري عند الشابي» د. عبدالسلام المسدي 117
- التعقيبات والمناقشات 159
- «روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي - الروافد الاجنبية» د. محمد عصفور 197
- «أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية - المشرق العربي» د. محمد حسن عبدالله 225
- «أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية - المغرب العربي» د. أحمد الطريسي اعراب .. 319
- التعقيبات والمناقشات 359
- «في انتظار ما لا يجي» .. مدخل لقراءة أعمال الشابي الثرية» د. سعيد السريحي 393
- «قراءة للنقد المكتوب عن الشابي» د. عبدالملك مرتاض 413
- التعقيبات والمناقشات 467
- «شخصية الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر» د. أحمد درويش 497
- «رؤية الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر» د. نديم نعيمة 523
- التعقيبات والمناقشات 557
- «مصادر الخطاب الشعري» د. محمد الهادي الطرابلسي 579
- «أدوات الخطاب الشعري المعاصر» د. محمد عبدالمطلب 599
- التعقيبات والمناقشات 655
- «احتياجات المتلقي للخطاب الشعري المعاصر» د. صلاح فضل 673
- «تأثير الخطاب الشعري في المتلقي» د. حسين الواد 701
- التعقيبات والمناقشات 723
- الجلسة الختامية 741
- تعريفات مختصرة بالشاركين في الندوة وصور من الجلسات 749

المشاركون في المناقشات

ماهر حسن فهمي	سعاد عبد الوهاب	ابراهيم السعافين
محسن الموسوي	سعيد السريحي	ابراهيم عبد الله غلوم
محمد عبد الرحيم كافود	سعيد ياقطين	أحمد الطريبق
محمد عبد المطلب	سليمان الشطي	أحمد الطريسي أعراب
محمد فتوح أحمد	عبد السلام المسدي	أحمد درويش
محمد لطفي اليوسفي	عبد العزيز السريع	أحمد عباس صالح
محمد مصطفى هدارة	عبد الفتاح يومدين	أحمد مختار عمر
محمود مكي	عبد القادر القط	الأخضر السانحي
محيي الدين اللاذقاني	عبد الله حمادي	الطيب صالح
محيي الدين صبحي	عبد الهادي التازي	جابر عصفور
منصور الحازمي	عز الدين اسماعيل	حمادي صمود
نسيمة الغيث	عزيز حسين	خلدون الشمعة
ياسين الأيوبي	علوي الهاشمي	دريد يحيى الخواجة
يوسف بكار	علي جعفر العلاق	سالم عباس خداده
	كمال عمران	



حقوق الطبع محفوظة لـ

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

1996

Bibliotheca Alexandrina

0523210

